Andrea Mantegna

900 pesetas

Alicia Cámara Muñoz

2 EL ARTE Y SUS CREADORES

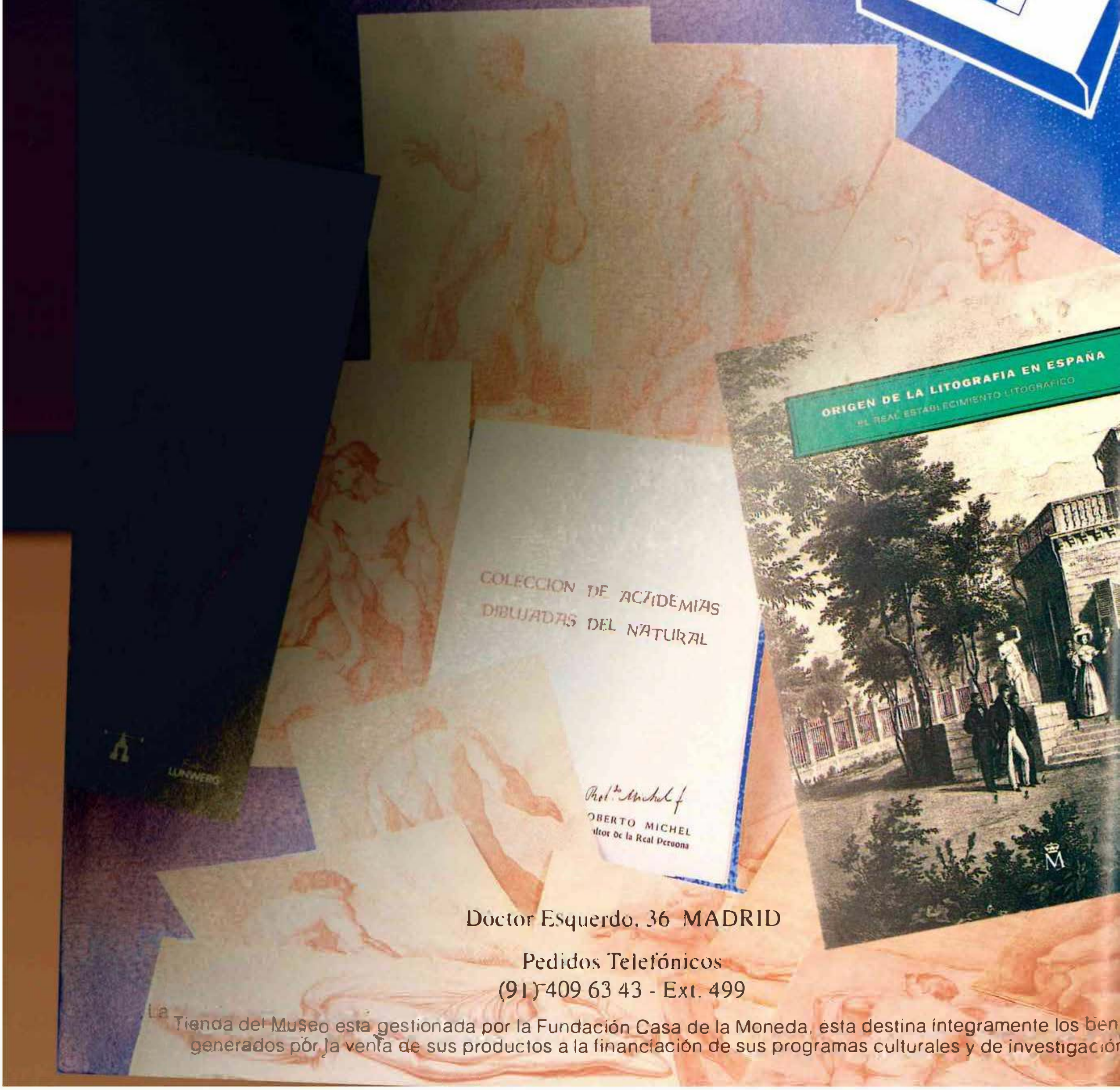
Historia 16

REGALOS DE MUSEO

Nuestros artículos distinguen a quien los ofrece y a quien los recibe.

PUBLICACIONES,
monedas, medallas, grabados a buril,
aguafuertes y recuerdos, a la venta en
La Tienda del Museo Casa de la Moneda.

LA TIENDA DEL MUSEO



Doctor Esquerdo, 36 MADRID

Pedidos Telefónicos
(91) 409 63 43 - Ext. 499

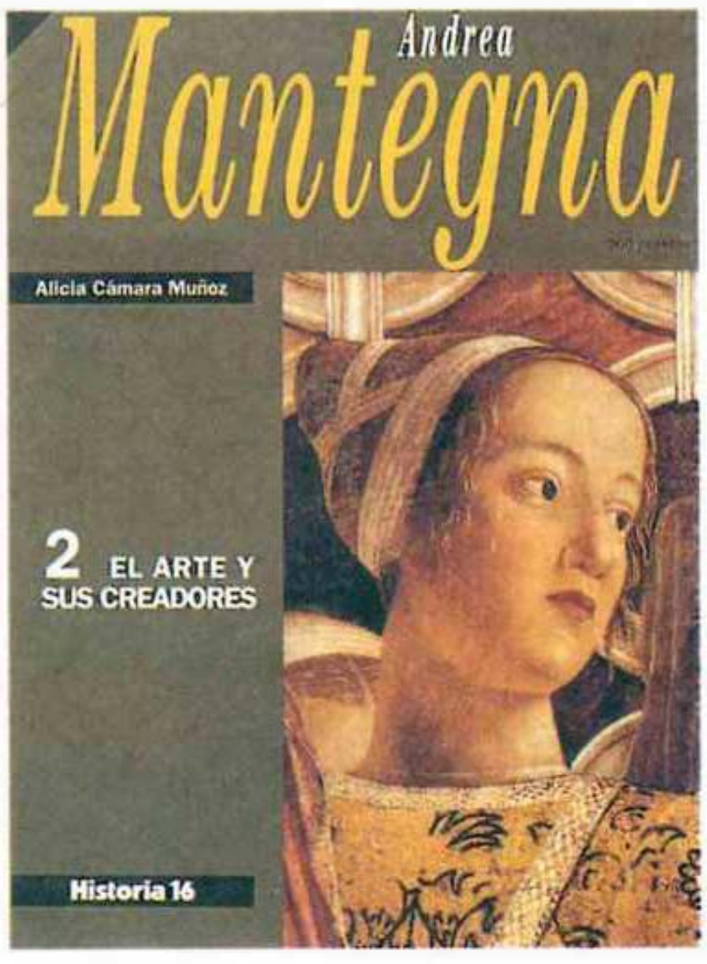
La Tienda del Museo esta gestionada por la Fundación Casa de la Moneda, ésta destina íntegramente los ben
generados por la venta de sus productos a la financiación de sus programas culturales y de investigación

MANTEGNA

Por Alicia Cámara

Profesora titular de Historia del Arte.
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Posible retrato de la joven Bárbara Gonzaga en un detalle de la escena de la Corte en la *Cámara de los esposos*, por Mantegna, Mantua, Palacio Ducal



Indice

Presentación 5

El trabajo del artífice 6

La corte de los Gonzaga 22

Los temas: el factor del encargo 58

Los escenarios 82

La obra y el espectador 96

Bibliografía 129

Lo mejor de Mantegna 131

EL ARTE Y SUS CREADORES

Coordinación: **Valeriano Bozal**
Catedrático de Historia del Arte Contemporáneo

PLAN DE LA OBRA

1. **Botticelli,** *por Tonia Raquejo.*
2. **Mantegna,** *por Alicia Cámara.*
3. **Massaccio,** *por Víctor M. Nieto Alcaide.*
4. **Piero della Francesca,** *por Valeriano Bozal.*
5. **Van Eyck,** *por Joaquín Yarza.*
6. **Durero,** *por Fernando Checa.*
7. **Leonardo da Vinci,** *por Estrella de Diego.*
8. **Rafael,** *por Antonio González.*
9. **Miguel Angel,** *por Tomás Llorens.*
10. **Tiziano,** *por Miguel Morán.*
11. **Tintoretto,** *por Víctor M. Nieto Alcaide.*
12. **Pontormo,** *por Gonzalo Borrás.*
13. **Caravaggio,** *por Eugenio Carmona Mato.*
14. **Artemisia Gentileschi,** *por Francisca Pérez Carreño.*
15. **El Greco,** *por Alicia Cámara.*
16. **Ribera,** *por M.ª de los Santos García Felguera.*
17. **Zurbarán,** *por A. E. Pérez Sánchez.*
18. **Murillo,** *por Alicia Cámara.*
19. **Velázquez,** *por Fernando Marías.*
20. **Bernini,** *por Fernando Marías.*
21. **Anibal Carraci,** *por A. E. Pérez Sánchez.*
22. **Rubens,** *por Miguel Morán.*
23. **Rembrandt,** *por Jaime Brihuega.*
24. **Vermeer de Delft,** *por Valeriano Bozal.*
25. **Poussin,** *por Francisco Calvo Serraller.*
26. **Watteau,** *por M.ª de los Santos García Felguera.*
27. **David,** *por Eugenio Carmona Mato.*
28. **Canova,** *por Carlos Reyero.*
29. **Constable,** *por Francisca Pérez Carreño.*
30. **Goya,** *por Nigel Glendinning.*
31. **Friedrich,** *por Javier Arnaldo.*
32. **Delacroix,** *por Javier Hernando.*
33. **Ingres,** *por M. García Guatas.*
34. **Manet,** *por Miquel Molins.*
35. **Courbet,** *por Carlos Reyero.*
36. **Degas,** *por Aurora Fernández Polanco.*
37. **Monet,** *por Jaime Brihuega.*
38. **Van Gogh,** *por Tonia Raquejo.*
39. **Gauguin,** *por Guillermo Solana.*
40. **Cézanne,** *por M. García Guatas.*

Historia 16

INFORMACION E HISTORIA, S. L.
PRESIDENTE: Isabel de Azcárate.
ADMINISTRADOR UNICO: Juan Tomás de Salas.
DIRECTOR: J. David Solar Cubillas.
SUBDIRECTOR: Javier Villalba.
REDACCION: Isabel Valcárcel, José María Solé y Ana Bustelo.
CONFECCION: Guillermo Llorente.
FOTOGRAFIA: Juan Manuel Salabert.

Es una publicación mensual del Grupo 16.
REDACCION: Rufino González, 34 bis. 28037 Madrid.
Teléfonos 327 11 42/71/54 - Fax: 327 12 20.
SUSCRIPCIONES: Hermanos García Noblejas, 41. 28037 Madrid. Teléfonos 268 04 03/02.
PUBLICIDAD MADRID: Pilar Torija.
Rufino González, 34 bis. 28037 Madrid.
Teléfono 327 10 94.

IMPRIME: Gráficas Nilo.
DISTRIBUYE: INDISA. Rufino González, 34 bis. 28037 Madrid.
P.V.P. Canarias: 925 ptas.
Depósito legal: M-34276-1993.

Con el patrocinio cultural de

FUNDACIÓN CASA DE LA MONEDA

Telefónica

Presentación

ANDREA Mantegna es una buena ventana desde la que asomarse al arte italiano de la segunda mitad del Quattrocento. Muchas de las vacilaciones, de los cambios, de los avances, que se producen en el arte de este tiempo hallan su lugar en la obra de este pintor. Como todos los artífices, hubo de plegarse a los condicionantes impuestos por el encargo, al poder de decisión del cliente en las obras encargadas, pero también constituye un ejemplo de algo que pocos artistas lograron, esto es, que las características de su arte hicieron que fueran determinados clientes los que se aproximaron a él sabiéndole el único capaz de dar forma a sus deseos. Mantegna encontró en los Gonzaga los patronos más adecuados para sus aspiraciones y para ellos trabajó durante más de cuarenta años. El fue el creador de la imagen de poder que esa familia quiso transmitir de sí misma a lo largo de varias generaciones. Desde los tiempos de formación en el taller de Squarcione hasta su consagración como artista de corte —quizá uno de los más fieles, de los más imbuidos de su cometido al servicio del gobernante— en la vida de Mantegna se va perfilando el papel que jugaron artistas y humanistas en las cortes del Renacimiento, camino ya del artista funcionario que el futuro consolidará.

La integración de formas tomadas del sistema visual flamenco en unos espacios construidos siguiendo los principios de la perspectiva; la recuperación de un mundo antiguo en el que la escultura y el coleccionismo daban la pauta a seguir; una erudición arqueológica que refleja el ambiente cultural en que se desarrolló su arte.... todos son hilos de una red de formas que nos atrapa. Pero quizá sea nuestra propia mirada, la posición en la que nos sitúa con respecto a la obra, ese contar con el espectador para hacer más verosímil un espacio figurativo en el que lo sagrado o lo profano se dan cita, lo más fascinante de la obra de un pintor considerado por algunos de sus contemporáneos como el mejor de su tiempo.

Alicia Cámara

El trabajo del artífice

ANDREA Mantegna conoció todas las situaciones profesionales posibles para un pintor del Quattrocento. Se formó en un taller con un maestro, dentro de lo que era el sistema gremial imperante. Ya como maestro independiente conoció la fama entre una culta clientela que le consideró uno de sus pintores favoritos. Finalmente acabaría trabajando la mayor parte de su vida casi en exclusividad para una de las cortes más refinadas del Renacimiento, la de los Gonzaga en Mantua.

Sin salirse de la norma, la carrera de Mantegna tuvo, sin embargo, unas características algo peculiares: no fue un maestro más con el que se formó, pues Squarcione, como veremos, fue un personaje bastante especial, y también sus clientes fueron en cierto modo especiales, debido quizá al ambiente cultural de la Padua universitaria y a la pasión coleccionista y anticuaria que venía de mucho tiempo atrás en esta zona. Como artista de corte desde 1459 hasta el año de su muerte, en 1506, su obra llegó a adecuarse de manera tan sutil y perfecta a la necesidad de representación del poder, que creó verdaderos arquetipos cuyos ecos llegan hasta la pintura cortesana del Barroco.

La formación de un maestro

El lugar en que nació Mantegna a fines de 1430 ó 1431 —Isola di Carturo, cerca de Vicenza— pasó a pertenecer, a poco de nacer el futuro pintor, a Leone di Francesco De Lazara. El hecho de que la obra más conocida del maestro de Mantegna, Francesco Squarcione (1397-1468), fuera un políptico pintado para este personaje, ha llevado a pensar que fue mediante su intervención como Mantegna entró en el taller de Squarcione a formarse en la profesión de pintor. Con anterioridad cuenta Giorgio Vasari (1511-1574) que Mantegna había sido pastor, cosa bastante extraña en el hijo de un carpintero, pero que puede recordar los orígenes que la tradición atribuía también a Giotto como pastorcillo y que forman parte de las anécdotas más frecuentes, acerca de artistas (Kris y Kurz, 1982) cuyo talento acabó encumbrándolos a posiciones sociales tanto más sobresalientes cuanto que podían ser comparadas con los humildes orígenes.

No fue Squarcione un gran pintor, según la unánime opinión de quienes escribieron acerca de él, ni tampoco tuvo muchos encargos,

Políptico de Lazara, por Francesco Squarcione, 1452, Padua, Museo Cívico

pero sí fue uno de los maestros de la profesión que más alumnos tuvo —se ha dicho que llegó a formar a 137 pintores— dando lugar, incluso, a que se haya hablado del *Squarcionismo* para definir en su tiempo la pintura de Padua y su ámbito de influencia, en ese complejo Quattrocento italiano tantas veces simplificado sin embargo en el molde de lo florentino. Las características formales del estilo de Squarcione y sus discípulos han sido resumidas por Chastel (1966, 192) como un *expresionismo nutrido de arqueología* que tiende a encuadrar las figuras en nichos, con *una infatigable atención a las formas cortantes y quebradas, a las piedras labradas, a los corales, a los recortes de metal; una propensión a lo patético, a los rostros doloridos y a las actitudes violentas*, de lo cual puede ser buen ejemplo el *Políptico de Lazara* (1452, Padua, Museo Cívico), obra de este pintor.

Según escribió Bernardino Scardeone en su historia de Padua —*Historiae de urbis patavinae antiquitate et claris civibus patavinis*— publicada en 1560, Squarcione estuvo en Grecia, recorriendo aquel país lo mismo que recorrió toda Italia. Aunque no hay pruebas documentales de tal viaje, en caso de haberse producido se ha indicado que no se trataría de la Grecia actual, puesto que en el siglo XV se llamaría así el imperio bizantino, sino que lo que habría visitado probablemente Squarcione habría sido Constantinopla (Lightbown, 1986, 18). Aunque haya dudas con respecto a este viaje, lo cierto es que su formación y las colecciones de dibujos —propios y de otros artistas— que llegó a reunir le convirtieron en un maestro buscado por muchos discípulos.

La importancia de las colecciones de dibujos en la enseñanza y la práctica de la pintura era algo aceptado por todos. Cuanto mayor fue-

ra el repertorio de imágenes de las que aprender, mejor sería la formación del pintor. Con el tiempo esto fue reflejado incluso en los escritos de Leonardo da Vinci (1452-1519) cuando se refirió a la formación del artista: era importante según Leonardo comenzar copiando diseños de un maestro, para copiar luego relieves y finalmente tomar como modelo la naturaleza, pero el pintor debía ir haciéndose también con un repertorio de dibujos que le permitieran retomar temas y formas ya utilizados para reelaborarlos posteriormente. Esta costumbre, nunca perdida por los pintores, encontró incluso un refrendo en la pintura de la Antigüedad clásica, pues en la *Historia Natural* de Plinio el Viejo (muerto en el 79 de nuestra era) podían leer que de uno de los más grandes pintores de aquel tiempo, Parrasio, existieron *bocetos de sus dibujos en tablas o en pergaminos de los cuales se dice que los artistas sacan provecho.* ¿Qué mejor modelo a seguir que éste para los pintores del Renacimiento?

Formarse en el estilo del maestro le aseguraba a éste una continuidad y una proyección en las obras de sus discípulos, pero Squarcione no se conformó con ello. Sus ambiciones se pusieron de manifiesto cuando comenzó a llamar *studium* a su taller para diferenciarlo de aquellos en los que tan sólo se enseñaban técnicas. Quizá estas pretensiones estuvieran sobradamente justificadas por las relaciones que tuvo con grandes señores y por la consideración en que le tuvieron sus conciudadanos, que nos hacen suponer que logró un respeto y una admiración por su trabajo que aquella sociedad negaba a los simples artesanos. De él escribía Bernardino Scardeone en el siglo XVI que era hombre de buen juicio para el arte, pero no de mucho talento para su práctica: *Fuit profecto vir maximi in ea arte iudicii: sed non multae exercitationis.* Pese a este tipo de valoraciones de su arte, lo cierto es que esta figura fue excepcional por su formación, por los discípulos que formó y por las consecuencias que tuvo para la historia de la pintura en esa zona de Italia.

Sin embargo, la relación de maestro y discípulos, los contratos y los conflictos que se produjeron no nos permiten a veces pensar en el *estudio* de Squarcione más que como en un taller. Precisamente Andrea Mantegna fue uno de los que tuvo problemas con su maestro, pues en 1455 —cuando ya comenzaba a ser un pintor de fama gracias a los frescos de la Capilla Ovetari— acudió a los tribunales para que Squarcione le pagara los cuadros que había pintado mientras trabajó en su estudio, un pleito que se prolongó durante algún tiempo sin llegar a un acuerdo en la cantidad a pagar. Las conflictivas relaciones con su antiguo maestro y padre adoptivo se pondrían de manifiesto como veremos más adelante en ciertas declaraciones públicas de Squarcione criticando la obra de Mantegna en la Capilla Ovetari.

Mantegna acudió a los tribunales para que Squarcione le pagara los cuadros que había pintado mientras trabajaba en su estudio

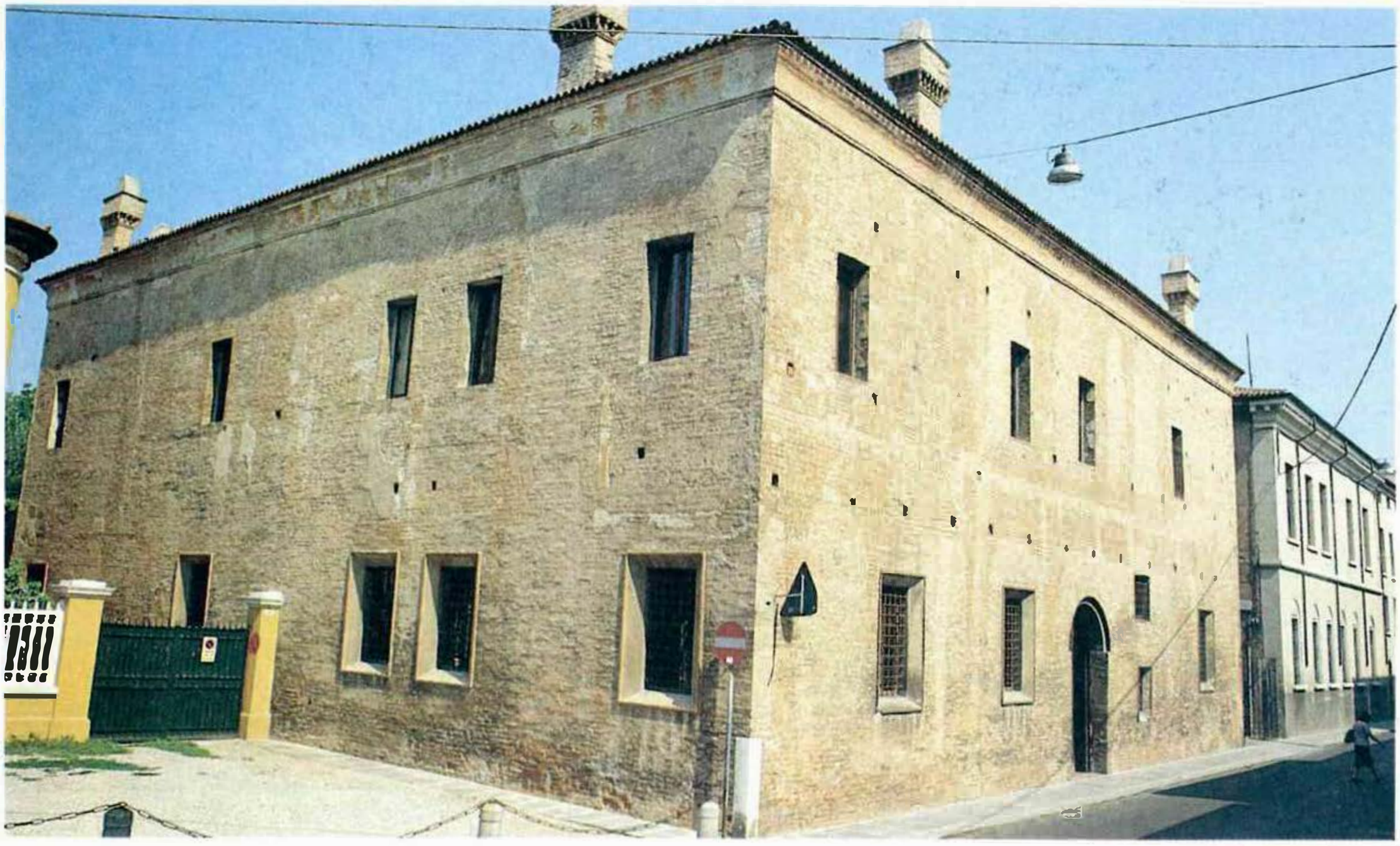
La relación familiar

Si la formación de Mantegna con un maestro respondió en todo a los modelos establecidos de aprendizaje —con una cierta fase de explotación del discípulo por parte del maestro según podemos deducir del pleito citado—, también otros datos de su trayectoria posterior son ejemplares de lo que era la vida de los artistas en ese tiempo. Al respecto debemos recordar el peso de la institución familiar: no sólo

Historia del martirio de san Cristóbal, por Mantegna, fresco, Padua, iglesia de los Eremitani

las profesiones pasaban de padres a hijos, sino que el aprendiz que se iniciaba con un maestro de algún modo se convertía en parte de esa familia, reproduciéndose un modelo de relación familiar que a veces se concretaba en la adopción o en el matrimonio con una hija del maestro. Podían llegar a usar el nombre del maestro y así, por ejemplo, encontramos a Mantegna con el nombre de *Andrea Squarcione* en algunos documentos, incluso de muchos años más tarde, pues en 1442 había sido adoptado por su maestro. Cuando Filarete en su tratado (hacia 1465) se refiera a Mantegna como uno de los grandes pintores de su tiempo le nombrará como *un Andrea da Padova llamado el Squarcione*, así que no sólo en los documentos, sino en uno de los tratados más emblemáticos de lo que fue el arte nuevo del Renacimiento, aparece con el nombre de su maestro.

El matrimonio, sin embargo, no lo emparentó en este caso con su maestro, sino con otra familia que abrió a su arte nuevas posibilidades: Mantegna se casó en 1452 con Nicolosia, hija de Jacopo Bellini,



Dos vistas de la casa de Mantegna en Mantua: arriba, aspecto general; derecha, patio interior

uno de los pintores venecianos de mayor fama, a quien conocería probablemente a través de Squarcione. Según relata Vasari, este matrimonio provocó el enfado de Squarcione que, a partir de entonces, se dedicaría a criticar la obra de Andrea, cuando antes siempre la había alabado. Era ya entonces Mantegna un pintor de éxito, que había tenido su primer encargo importante en el año 1448 —un retablo hoy perdido— al que siguió la decoración de la capilla funeraria de Antonio de los Ovetari en la iglesia de los Eremitani de Padua, sin duda una de las que más fama le dieron.

La práctica de la profesión

Vamos a ocuparnos algo más de este encargo por lo esclarecedor que puede resultar acerca de algunas de las prácticas más comunes de la profesión de pintor. Fue en principio una obra colectiva, encargada a dos parejas de pintores que habían formado sociedad para ello, costumbre muy frecuente cuando se trataba de atender a un gran encargo como era éste. Los pintores contratados en 1448 para la capilla fueron por una parte Giovanni d'Alemagna y Antonio Vivarini, pintores mucho más tradicionales desde el punto de vista del arte nuevo, y por otra Niccolò Pizzolo y Andrea Mantegna, ambos alumnos de Squarcione, el primero de los cuales había trabajado además en el taller de Donatello cuando éste estuvo en Padua.

Giovanni d'Alemagna murió pronto, en 1450, Vivarini se retiró poco después, Pizzolo fue asesinado en 1453 y con todo ello Mantegna quedó como el único responsable, ayudado por los pintores Ansuino da Forli y Bono da Ferrara. Antes, sin embargo, de la muerte de Pizzolo, las desavenencias entre éste y Mantegna habían llevado a ambos a poner fin a su colaboración en 1449, estableciéndose entonces

de nuevo qué partes debían ser realizadas por cada uno, ya no en colaboración sino por separado.

La persistencia del sistema gremial que posibilitaba además esas sociedades de maestros para la realización de grandes encargos era también garantía de seguridad. Debían someterse a un contrato en el que lo normal era que se especificara el tema, el número y disposición de las figuras, los materiales..., aunque cada vez se fue dando mayor libertad al artista y a veces se contrataba con un dibujo previo. El conflicto se producía cuando el cliente no quedaba satisfecho de la obra realizada y para prevenir esto la obra se tasaba muchas veces una vez acabada. Así debió trabajar Mantegna para algunos de sus clientes antes de comenzar a hacerlo para los Gonzaga, pues una vez hecha la *Asunción de la Virgen*, de la Capilla Ovetari (Iglesia de los Eremitani, Padua, 1456), fue cuando se discutió si debían pagarle como si hubiera pintado a los doce apóstoles o sólo por los ocho que había pintado, tema del que nos volveremos a ocupar más adelante. También por su extraordinario *Retablo de San Zenón* (Verona, iglesia de San Zenón, 1457-59) recibió un adelanto de quince ducados, pero no le fueron pagados los veinticinco restantes hasta que no llevó el retablo a Verona, una vez finalizado.

Tan sólo dos artistas se pueden considerar plenamente formados por Mantegna: Bonsignori y Caroto

Librarse de las imposiciones del contrato, tardar mucho más tiempo del acordado y elegir los temas son algunos de los grandes logros que empezaron a permitirse unos pocos artistas en este siglo. Uno de ellos fue Mantegna, aunque en realidad siempre supo plegarse en los temas a los intereses de sus clientes, y su libertad fue relativa para aceptar encargos desde el momento que entró a trabajar para los Gonzaga, pues, a pesar de su fama, todavía cuando en 1505 el noble veneciano Cornaro quiso encargar unas obras a Mantegna hubo de pedir permiso para ello a Francesco Gonzaga.

Sobre el incumplimiento de los plazos —que para algunos artistas se convirtió en caballo de batalla desde el que afirmarse en la nueva estimación social alcanzada— el mejor ejemplo de este tiempo fue quizá Leonardo, que desesperó a su *patrono* Ludovico el Moro por su lentitud y por su costumbre de no acabar las cosas. Parece ser que cuando se le exigía más diligencia su respuesta era que *el ordenar es trabajo de los señores, el trabajar es acto servil*, palabras que expresan la enorme distancia que se había creado entre los artesanos y los nuevos artistas. La resignación con la que Isabella d'Este se refería en sus cartas a la lentitud de Mantegna en su trabajo es algo reiteradamente citado en los estudios sobre el artista y, sin embargo, tampoco parece que fuera uno de los pintores que más dilataban las entregas de las obras que le eran encargadas.

Sobre los pintores que trabajaron como ayudantes de Mantegna se sabe muy poco y además en algunas obras prefirió trabajar en soledad, como en la capilla que le encargó decorar Inocencio VIII en su villa del Belvedere en Roma, cuando ya era uno de los pintores más famosos de su tiempo y su gloria iba unida a la de sus señores, los Gonzaga. Tan sólo dos artistas se pueden considerar plenamente formados con Mantegna —y no ayudantes eventuales para obras concretas—. Estos son Francesco Bonsignori (hacia 1460-1519), conocido sobre todo como un buen retratista, y Giovanni Caroto (hacia 1480-1555), que una vez formado se estableció en Verona (de donde procedía) y que asimiló tan bien el estilo del maestro que, según Vasari, algunas de sus obras podían pasar como del mismo Mantegna.

También uno de sus hijos, Francesco, fue pintor, aunque no un gran pintor. Heredó de su padre el trabajar para los Gonzaga, pero no el talento. De su obra, lo más conocido son las pinturas de la capilla funeraria de su padre en San Andrés de Mantua, para cuya decoración éste dejó cien ducados.

De artista independiente a artista de corte

La fama que fue adquiriendo Mantegna con las obras que hemos ido citando, entre otras de menor envergadura pero que también reflejaban su buen hacer en la pintura, hizo que este pintor recibiera una oferta tan tentadora que renunció a su independencia para convertirse en uno de los primeros artistas de corte que anuncian para la profesión lo que con el tiempo fueron los artistas funcionarios. La oferta que le hizo en 1456 —y que se concretó en 1458— el marqués Ludovico Gonzaga para que fuera a Mantua incluía un salario mensual, una casa, la manutención de seis personas y los gastos del viaje: *darve li quindici ducati il mese de provisione, provederve de stanzia dove abelmente possiate abitare cum la familia vostra, darve tanto frumento ogni anno che sia suficiente a farve le spese acunciamente per sei boche...*

Mantegna fue uno de los pintores que mejor encamó el proceso de ascenso social de los pintores en este siglo

Mantegna fue uno de los pintores que mejor encarnó el proceso de ascenso social experimentado por los pintores en este siglo. El prestigio de un artista sin duda le debe mucho al sistema de valores de la sociedad en que vive y ahora la función del arte había adquirido tal importancia para los príncipes del Renacimiento, que el papel del artista consiguientemente resultó revalorizado. Una nueva relación se estableció entre artistas y clientes, una relación que a veces pareció querer emular la que en la Antigüedad había existido entre Alejandro Magno y su pintor Apeles y que textos como el de Plinio recordaban a los creadores del arte nuevo en el siglo XV.

Fue también Plinio quien escribió que el arte de la pintura siempre tuvo el prestigio de ser practicado por hombres libres y más tarde por personajes de alto rango, y de haber estado siempre vetado a los esclavos. Pues bien, tanto Mantegna como su cuñado Gentile Bellini, que se movieron en un ambiente aristocrático en el que los títulos definían el *status*, lograron ser nombrados caballeros y condes palatinos, convirtiéndose así en precedentes de aquel ejemplo de ennoblecimiento de un artista repetido hasta la saciedad por los historiadores empeñados en demostrar la liberalidad del arte de la pintura, como fue el de Tiziano, ya en el siglo XVI.

Aunque a veces el poder económico de los artistas pudo ser independiente del prestigio alcanzado, lo cierto es que en la mayoría de los casos —y Mantegna es ejemplar en este sentido— a la fama siguió la riqueza y los grandes maestros invirtieron lo que su genio les proporcionó en lograr posesiones terrenales. Algunas de estas posesiones sin embargo fueron elegidas no para producir más riqueza, sino precisamente para expresar a través de ellas el nuevo estatus.

Si en términos generales la posesión de obras de arte siempre ha sido un factor de diferenciación social, quizá lo es en mayor medida la capacidad para apreciar esas obras. Si hablamos de los clientes estas consideraciones pueden ser fácilmente comprobadas, pero de los

gustos de los artistas poco se sabe antes del Renacimiento. Creaban obras de gran belleza, pero en la inmensa mayoría de los casos su vida difícilmente podía asemejarse a la de sus patronos en lo que se refiere a la posesión y disfrute de obras de arte. Mantegna es, sin embargo, uno de los artistas que cambia radicalmente la imagen que la sociedad podía tener de estos hombres, considerados durante siglos simples artesanos. No sólo vivió como un señor en una gran casa, sino que se rodeó de obras de arte, especialmente de antigüedades, algunas de cuyas piezas como veremos fueron envidiadas por príncipes y coleccionistas.

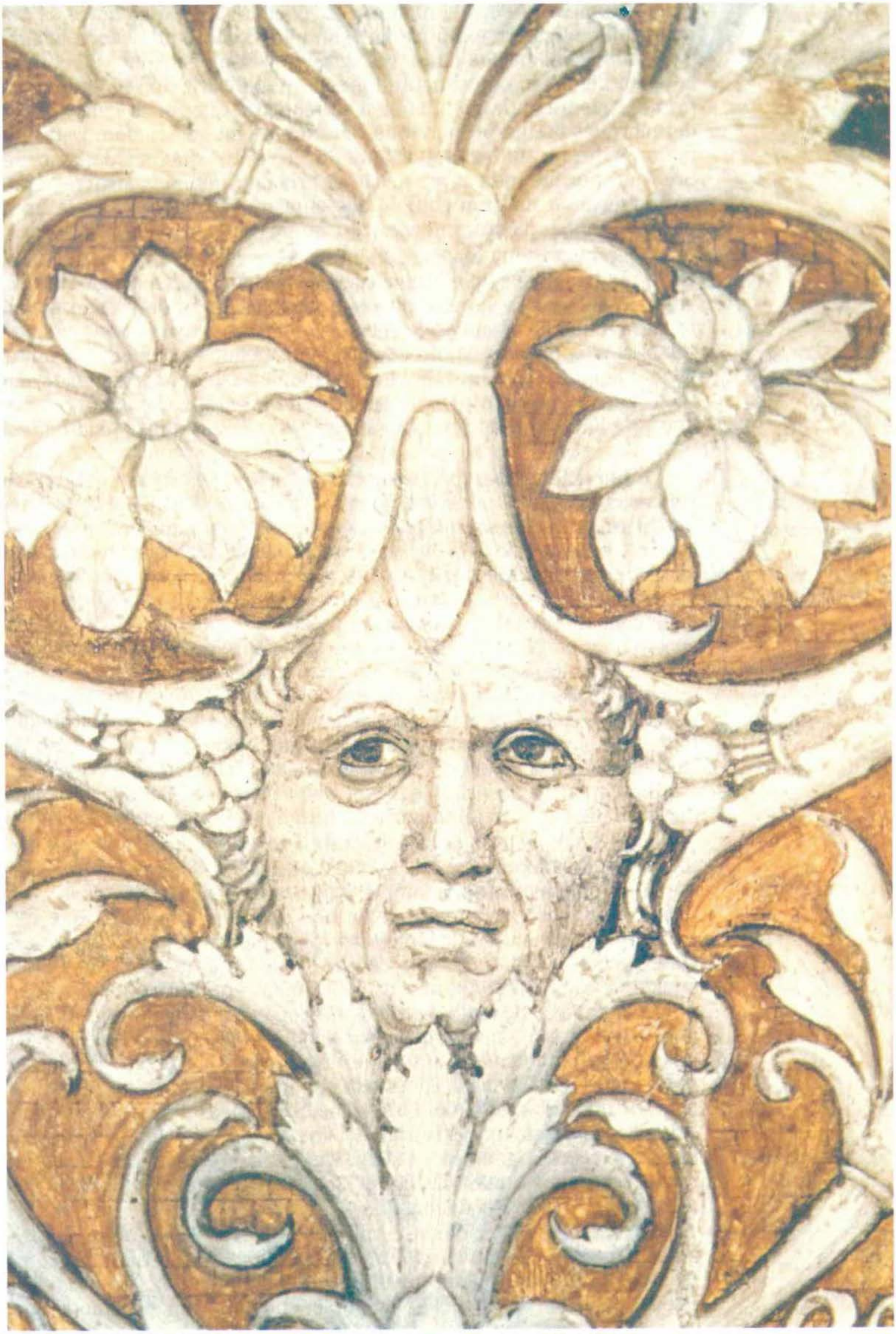
Si bien Mantegna perdió su libertad al comenzar a trabajar para los Gonzaga, a cambio de ello ganó en prestigio social. No sólo por cómo fue considerado por la sociedad en general y otros patronos en particular a partir de entonces, sino también por lo que sería el estatus subjetivo, esto es, cómo se vio él a sí mismo desde entonces. Ludovico Gonzaga le concedió en 1459, cuando por fin se incorporó a la corte, el derecho a usar el escudo de la familia llamándole *nostro carissimo familiare* y le obsequió con una tela de damasco rojo bordada en plata, que eran los colores de la familia. Si adoptó el escudo, los colores, etc., de los Gonzaga fue por voluntad de éstos, pero su espléndida y refinada vivienda, así como sus posesiones y las actitudes soberbias respecto a su trabajo proceden de ese íntimo convencimiento de poseer grandes merecimientos lo cual, por otra parte, le llevaría al final de su vida a sentirse envidiado, perseguido y poco apreciado por los mediocres (así considerados por él) que le rodeaban. Ese resentimiento se dejaba ver ya en una carta enviada al marqués Francesco Gonzaga desde Roma, cuando estuvo en esa ciudad trabajando para el Papa Inocencio VIII. En ella se dirigía al marqués así: *V. Excelencia sabe bien que en nuestros tiempos quien tiene vergüenza no medra. Los malvados, los presuntuosos y los violentos triunfan más deprisa. Porque la ignorancia es eterna enemiga de la virtud*, y él en muchas ocasiones se debió ver acosado por esa clase de personas, posiblemente celosas de la alta posición alcanzada por el artista en la corte de los Gonzaga.

La casa del artista

La casa de Mantegna merece un pequeño comentario porque fue una de esas posesiones en las que se reflejó todo el orgullo del nuevo artista surgido en el Renacimiento. Sería la primera de esas casas de grandes artistas que, según Conti (1979, 206), ya en el siglo XVI expresaban el estatus y la cultura de esos hombres, recordando a este respecto tanto la casa proyectada por Bramante para Rafael como la que en la misma Mantua se construyó Giulio Romano, otro gran artista que dejó algunas de sus mejores obras trabajando para los Gonzaga años después de que Mantegna hubiera muerto.

Tal como estudió Rosenthal (1962), en las negociaciones con Ludovico Gonzaga, Mantegna había dejado claro que no quería vivir como un servidor en estancias del palacio ducal, sino en una casa propia, lo cual por otra parte encajaba perfectamente en el tipo de residencia de los Gonzaga, pues era una *rocca*, un castillo/palacio en la ciudad, cuyos servidores vivían por lo general en ésta y no en la resi-

Retrato de Mantegna en un detalle de la *Cámara de los Esposos*, Mantua, Palacio Ducal



dencia nobiliaria. Tuvo el pintor otra vivienda en Mantua antes de comenzar a edificar la definitiva en el año 1476 sobre un terreno cedido por Ludovico Gonzaga junto a la iglesia de San Sebastián. Se conoce la fecha del inicio con exactitud gracias a la inscripción en latín de la primera piedra en la que también se recuerda que fue la generosidad del marqués la que proporcionó dinero para su edificación. Esta primera piedra no sólo es importante por los datos que nos da, sino sobre todo porque indica que desde el principio Mantegna tuvo voluntad de levantar un gran edificio que emulara incluso a los de la Antigüedad, con su piedra fundacional y su inscripción recordatoria.

Se ha pensado que la casa habría sido construida por el ingeniero Giovanni da Padova, que además de trabajar para los Gonzaga era amigo de Mantegna, y cuya formación y profesión sintonizarían plenamente con las de Francesco di Giorgio Martini, cuyo tratado ha sido relacionado con la traza de esta casa, por incluir en él modelos de palacio con patio circular. También se ha apuntado el nombre del arquitecto Luca Fancelli, asimismo servidor de los Gonzaga, como posible autor de la casa, siempre sobre las ideas dadas por el propio Mantegna.

Mantegna dejó bien claro que no quería vivir como un servidor en las estancias del palacio ducal sino en una casa propia

Es la combinación que se da en la planta de esta casa del círculo y el cuadrado, las dos figuras geométricas consideradas más perfectas en el Renacimiento, lo que hace de ella algo extraordinario. Rosenthal, que es quien ha encontrado la posible fuente en los diseños de Francesco di Giorgio, apuntó la posibilidad de que el patio circular estuviera pensado para ser cubierto con una cúpula con un óculo en el centro —que se correspondería con un *impluvium* para el agua de la lluvia en el centro del patio—, tal como aparece en alguno de los modelos de Francesco di Giorgio y que además podría recordar tanto al Panteón de Roma como a la misma Cámara de los *Esposos*, ya decorada para entonces. Parece que nunca se llegó a cubrir de esa manera, lo que ha llevado a otros historiadores a desechar la idea de Rosenthal, si bien dada la cultura de Mantegna no creemos que deba ser una hipótesis desdeñable pese a que falten documentos sobre una directa relación entre el artista y el tratadista Francesco di Giorgio.

Los conocimientos de arquitectura que tuvo Mantegna están ampliamente documentados. No sólo lo recuerda Vasari, sino que se sabe de algún proyecto arquitectónico para los Gonzaga, entre ellos el de una capilla, cubierta precisamente con una cúpula central, que respondería a esa investigación sobre los espacios centralizados en el Quattrocento en la que tienen cabida desde las obras de Brunelleschi a las de Francesco di Giorgio, para culminar con Bramante y Leonardo en el cambio de siglo. A través del ingeniero Giovanni da Padova podría conocer alguna de las innovaciones de ese gran creador de tipologías arquitectónicas que fue el ingeniero y arquitecto Francesco di Giorgio y en su viaje a Florencia conocería las obras de Brunelleschi, por no hablar de la fluida circulación de ideas y diseños existente entre las cortes del norte de Italia. Con todo ello podríamos comprender la perfección geométrica de la casa de Mantegna como parte de un proceso mucho más amplio de investigación que afecta a la arquitectura del primer Renacimiento.

La casa estuvo adornada de pinturas al fresco que, una vez más, no se sabe con certeza cuándo fueron pintadas y si lo fueron cuando Mantegna la habitó, ya en los últimos años de su vida. Como quiera que sea, se trata de la casa de un noble, con un jardín —elemento que

diferenciaba a las casas de los señores—, concebida como fruto de una erudita admiración por la Roma antigua y de la que se ha dicho que incluso sería precedente de la Villa Rotonda construida por Palladio ya en el siglo siguiente.

Firmar para la historia

Para Marsilio Ficino, cuyo neoplatonismo irradió desde Florencia a otros centros italianos, el hombre era un *deus in terris* y verdaderamente el artista de fines del siglo XV capaz de actuar en materias diversas podía hacer reflexionar sobre el gran poder creador del hombre. En este aspecto sin duda es Leonardo el mejor ejemplo a citar, pero tampoco Mantegna limitó sus esfuerzos a la pintura: fue escultor, arquitecto, organizador de fiestas... La nueva conciencia que fue surgiendo entre los artistas sobre el valor que había que dar a su obra les llevaría a expresar esto de múltiples maneras. Una de las manifestaciones de la nueva situación fue la costumbre de firmar las obras, a años luz del anónimo artista medieval cuyo nombre tantas veces hay que rastrear a través de los documentos. Ahora el orgulloso artífice deja su nombre —a veces también su autorretrato— unido para siempre a la obra que ha creado.

Mantegna, por lo general, firmaba sus obras, desde la primera que hizo, acabada en 1448

Mantegna, por lo general, firmaba sus obras, desde la primera que hizo, acabada en 1448, a los diecisiete años y recién independizado de Squarcione. Muchos ejemplos podemos dar de obras en las que el artista dejó su firma de manera explícita. Algunas de ellas son las que siguen, seleccionadas por ser en nuestra opinión especialmente significativas de una evolución en la consideración que de su propio genio tenía el artista: en 1454 firmó la *Santa Eufemia* (Nápoles, Galerías Nacionales di Capodimonte) en una cartela, a los pies de la santa, como si se tratara de una inscripción en la base del nicho que acoge a la Santa, ligando así para siempre su nombre a la obra como si hubiera sido cincelada sobre ella. Mucho más elaborada es la firma del *San Sebastián* (Viena, Kunsthistorisches Museum, 1470), pues aparece en griego, al lado del santo, para recordar, mientras esas ruinas existan, que esta pequeña pero espléndida obra maestra es *obra de Andrea.*

Su nombre aparece dos veces en la que es su obra más famosa, la *Cámara de los Esposos* en el palacio ducal de Mantua. Una de ellas se puede leer en la inscripción de la cartela, junto con los nombres y alabanzas a sus mecenas, y la otra en el papel que el cardenal Francesco Gonzaga lleva en la mano, en el cual se lee en letras minúsculas *Andrea me pinxit*, si bien algunos autores consideran estas letras totalmente ilegibles. Cuando realizó para el papa Inocencio VIII la decoración de la capilla de la villa del Belvedere, firmó su obra con la inscripción *Andreas Mantinia comes palatinus eques auratae militiae pinxit.* El título de conde palatino lo utilizó de nuevo poco después en otra obra, *El Redentor* (Correggio, Congregación de Caridad, 1493), pero la mayoría de las veces con su nombre bastaba como le bastó a Apeles, ese pintor casi mítico de la Antigüedad con quien fue tantas veces comparado. Sólo su nombre aparece en obras como la *Oración en el Huerto* (Londres, National Gallery, 1455) —OPVS ANDREAE MANTEGNA— el *Cristo sobre el sarcófago sostenido por*

dos ángeles (Copenhague, Statens Museum for Kunst, 1489) —ANDREAS MANTINIA, en la base del sarcófago— o en la *Sagrada Conversación (Virgen Trivulzio)* (Milán, Museo del Castello Sforzesco, 1497), en la que además se indica la fecha: A. MANTINEA PI. AN. GRACIE 1497 15 AUGUSTI.

El orgullo del nuevo artista del Renacimiento se plasmó en otra forma de firma: son los autorretratos, frecuentemente mirando al espectador, adoptando así el papel del narrador de una historia contada precisamente para aquellos a quienes miran, pues todo lo que allí se relata sólo tiene sentido cuando hay un espectador y es la mirada del artista la que reclama nuestra mirada para las imágenes por él creadas. Si Benozzo Gozzoli (m. 1497) lo hizo en el *Cortejo de los Reyes* del palacio Medici-Ricardi de Florencia, también en alguna ocasión se ha considerado un autorretrato de Mantegna el hombre que se sitúa en la escena del *Encuentro* de la Cámara de los Esposos, entre dos personajes de perfil que se han identificado tanto con miembros de la familia Gonzaga como con posibles retratos de otros humanistas. Si con respecto a este autorretrato parece haber dudas (hay autores que desechan por completo esta posibilidad), sí se ha considerado totalmente seguro como representación del propio artista el rostro —de la edad aproximada que tendría Mantegna entonces— que aparece entre los elementos vegetales de la decoración (Signorini, 1976, 210) de la estancia, en la pilastra pintada a la derecha de la puerta en la pared que representa el Encuentro.

Se ha querido ver otro autorretrato en el que fue su primer gran encargo: en la capilla Ovetari de la iglesia de los Eremitani de Padua, en concreto en la figura de un soldado romano que miraba hacia el exterior en la escena del *Juicio de Santiago*. Un carácter mucho más íntimo tuvo el autorretrato que se hizo con su mujer Nicolosia —uno en cada extremo— en la *Presentación en el templo* (Berlín, Staatliche Museen, 1465-66) en un cuadro con el que el pintor celebraría el nacimiento de uno de sus hijos. Una obra similar de Giovanni Bellini, su cuñado, parece que celebraría el mismo acontecimiento, pero convirtiéndolo en celebración exclusiva de la familia Bellini, pues con Nicolosia aparece su madre y en el lugar de Mantegna se retratan el mismo Giovanni y su hermano Gentile.

El cortesano humanista

Las amistades y las relaciones de Mantegna con otros artistas, literatos, humanistas... nos hablan también de su excelencia intelectual y del reconocimiento que su genio tuvo entre una elite formada por algunos de los hombres más cultos de la época. Ya las gestiones para que Mantegna fuera a trabajar a Mantua las llevó a cabo entre 1457 y 1459 el arquitecto Luca Fancelli, que fue quien realizó los proyectos que Leon Battista Alberti (1404-1472) había hecho para Mantua y uno de los artistas del grupo de humanistas del que Mantegna formó parte a su llegada a Mantua.

Uno de los hechos de la vida de Mantegna más conocidos, por resultar todavía hoy fascinante al estudioso del arte del Renacimiento que se acerca a éste dispuesto a dejarse deslumbrar por la pasión anticuaria de aquellos hombres, fue el corto viaje que le llevó al lago de

Fachada de la iglesia de san Andrés, en Mantua, donde está la capillla funeraria de Mantegna

Garda, junto a otros humanistas de la corte de los Gonzaga, en una búsqueda —lúdica a la vez que científica— de restos arqueológicos. Felice Feliciano, epigrafista y arqueólogo, fue uno de los que participaron en esta *excursión arqueológica* realizada en septiembre de 1464 al lago de Garda, y la relata en su obra *Jubilatio*. Utilizaron el latín en su conversación, se coronaron de flores como los antiguos, buscaron inscripciones romanas que fueron copiadas por Feliciano... Iban con el pintor el arquitecto Giovanni Antenoreo (probablemente con este nombre Feliciano se estaría refiriendo a Giavonni da Padova, ingeniero al servicio de los Gonzaga y amigo de Mantegna a quien ya hemos aludido al hablar de su casa y no al coleccionista y anticuario Giovanni Marcanova tal como a veces se ha pensado) y Samuele da Tradate (que también trabajaba como pintor para Gonzaga) además del mismo Feliciano y de Mantegna. Para no desvirtuar nuestro conocimiento de la época fascinados por tal peregrinaje arqueológico y humanista, hay que decir que éste finalizó con la visita a una iglesia para dar gracias a Dios y a su Madre por haberles hecho capaces de reunirse para conocer tanta belleza en unos días radiantes propicios a la navegación por el lago.

El mismo Feliciano ya en 1463 se dirigía a Mantegna llamándolo *principe dei pittori e loro unica luce e cometa e uomo di grande genio*. El poeta Filippo Nuvoloni (1441-78) decía de él que era más grande que Parrasio y Apeles. El valor que tenía el mundo de la Antigüedad para estos hombres, y que explica la extrema alabanza que suponía el comparar a un pintor con Parrasio o Apeles, los artistas casi míticos de la Antigüedad, se puso también de manifiesto en la excursión citada, cuando se llamaban unos a otros *imperator o consul*, en una recuperación del mundo antiguo en la que la palabra podía tener más valor que unas imágenes, que a duras penas se iban reconstruyendo gracias a la arqueología. Mantegna pasó a formar parte de un presente erudito y soberbio comparable a ese pasado, en parte imaginado y pacientemente reconstruido, que la Antigüedad clásica ofrecía a la mirada del humanismo.

El orgullo del nuevo artista del Renacimiento se plasmó en otra forma de firma: los autorretratos

El nombre de Mantegna fue citado por contemporáneos suyos con admiración: Filarete en su *Trattato di architettura* le consideraba el pintor perfecto para decorar la loggia de un palacio imaginado cuando ya este artista trabajaba al servicio de los Gonzaga (el tratado de Filarete estaría escrito en los años sesenta), es decir, cuando la fama de Mantegna había llegado ya a otros centros artísticos como artista de corte. Fue citado por Ariosto en el *Orlando Furioso*, publicado poco después de su muerte, como uno de los más ilustres pintores del tiempo, junto con Leonardo y Giovanni Bellini y por Castiglione en el *Cortesano* —que comenzó a escribir hacia 1508— también como uno de los más grandes pintores contemporáneos. De su fama en vida dan buena cuenta los nombres de sus clientes y de los admiradores de su arte, desde el papa Inocencio VIII que lo llevó a Roma para trabajar en su villa del Belvedere a Lorenzo el Magnífico, quien durante su estancia en Mantua en 1483 estuvo en casa de Mantegna viendo sus pinturas y deleitándose con las antigüedades que el pintor poseía.

El broche de oro a toda esta trayectoria de ascenso social fue su capilla de enterramiento en San Andrés de Mantua. Murió el 13 de septiembre de 1506 y para sus restos tuvo una morada si cabe más espléndida que la casa que se construyó en vida, pues la iglesia de San Andrés, proyectada por Alberti para Ludovico Gonzaga, es el corazón

Detalle de *La Oración en el Huerto,* por Mantegna, Londres, National Gallery

de una ciudad renovada por los Gonzaga, a la vez que una de las grandes obras arquitectónicas del Quattrocento. Para esta capilla, la primera de la izquierda a la entrada y dedicada a San Juan Bautista, Mantegna había comenzado a pintar un *Bautismo de Cristo* y una *Sagrada Familia con la Familia del Bautista*, aunque ambas las acabara su hijo Francesco (en realidad no hay un total acuerdo entre los estudiosos acerca de hasta qué punto son de uno o de otro). La decoración de esta capilla está inspirada en la que el mismo Mantegna había hecho para Inocencio VIII en Roma, sin duda uno de sus trabajos más queridos pero lamentablemente desaparecido hace siglos.

En su capilla funeraria existe un autorretrato en bronce que podemos imaginar como culminación de la carrera de un artista que muchas veces había pintado sus figuras como si fueran esculturas dispuestas en un espacio arquitectónico que parecía prolongar el espacio del espectador.

El autorretrato en bronce, que recuerda obras romanas, quizá lo hizo teniendo en su mente las palabras de Plinio: *No hay, en mi opinión, un rasgo mayor de felicidad para un individuo que el que siempre quiera saber todo el mundo cómo fue en realidad.* Basta acercarse a San Andrés desde cualquier punto de la bella ciudad de Mantua y asomarse a la capilla funeraria de Mantegna para empezar a comprender cómo fue y lo que significó este artífice en la corte de los Gonzaga.

La corte de los Gonzaga

LOS Gonzaga se habían hecho con el poder en Mantua en 1328, arrebatándoselo a los Bonacolsi en una sola noche en que se apoderaron de los principales edificios y capturaron a toda la familia enemiga. Se iniciaba así el dominio de los Gonzaga sobre la ciudad, que duraría hasta 1707. En 1433 el emperador Segismundo concedió a Gianfrancesco Gonzaga el título de marqués, que heredarían sus descendientes. Con Ludovico II, que gobernó entre 1444 y 1478, su corte adquirió un gran prestigio hasta hacerse comparable e incluso superar en algunos aspectos a las de Milán, Urbino o Ferrara.

Ludovico fue uno de los *príncipes* del Renacimiento que mejor comprendió el valor político que podía llegar a tener la obra de arte. Durante su mandato trabajaron en la corte artistas de la talla de Alberti, Laurana, Fancelli o Mantegna. La ciudad se renovó al tiempo que lo iban haciendo las residencias de los marqueses. Después de haber trabajado para él, que fue quien lo llevó a la corte desde Padua, Mantegna trabajó para los sucesores de Ludovico: Federico (1478-1484) y Francesco (1484-1519). El matrimonio de este último con Isabella d'Este en 1490 supuso una nueva época de esplendor artístico y cultural para la ciudad. Nuestro pintor por tanto participó en la gestación de la imagen que quisieron dar de sí mismos a lo largo del tiempo los marqueses de Mantua, y que ha quedado como uno de los paradigmas de lo que fueron las cortes del Renacimiento.

Las armas y las letras

Fue en la residencia de los Gonzaga, modelo de castillo urbano, donde Mantegna realizó sus obras más famosas. En ésta, como en todas las cortes, los estudios humanistas (historia, ética, gramática, retórica y poesía) se pusieron al servicio de los príncipes del Renacimiento, convertidos ellos también en príncipes humanistas capaces de leer el griego y el latín, escribir poesía, conocer la historia, deleitarse con la música, etc. De Lorenzo el Magnífico, en Florencia, se alababa el *ingenio ac symmetriis*, como si se tratara de un arquitecto y la formación humanista que recibió Ludovico Gonzaga la transmitió también a sus hijos gracias a algunos de los mejores humanistas del tiempo, que fueron sus preceptores.

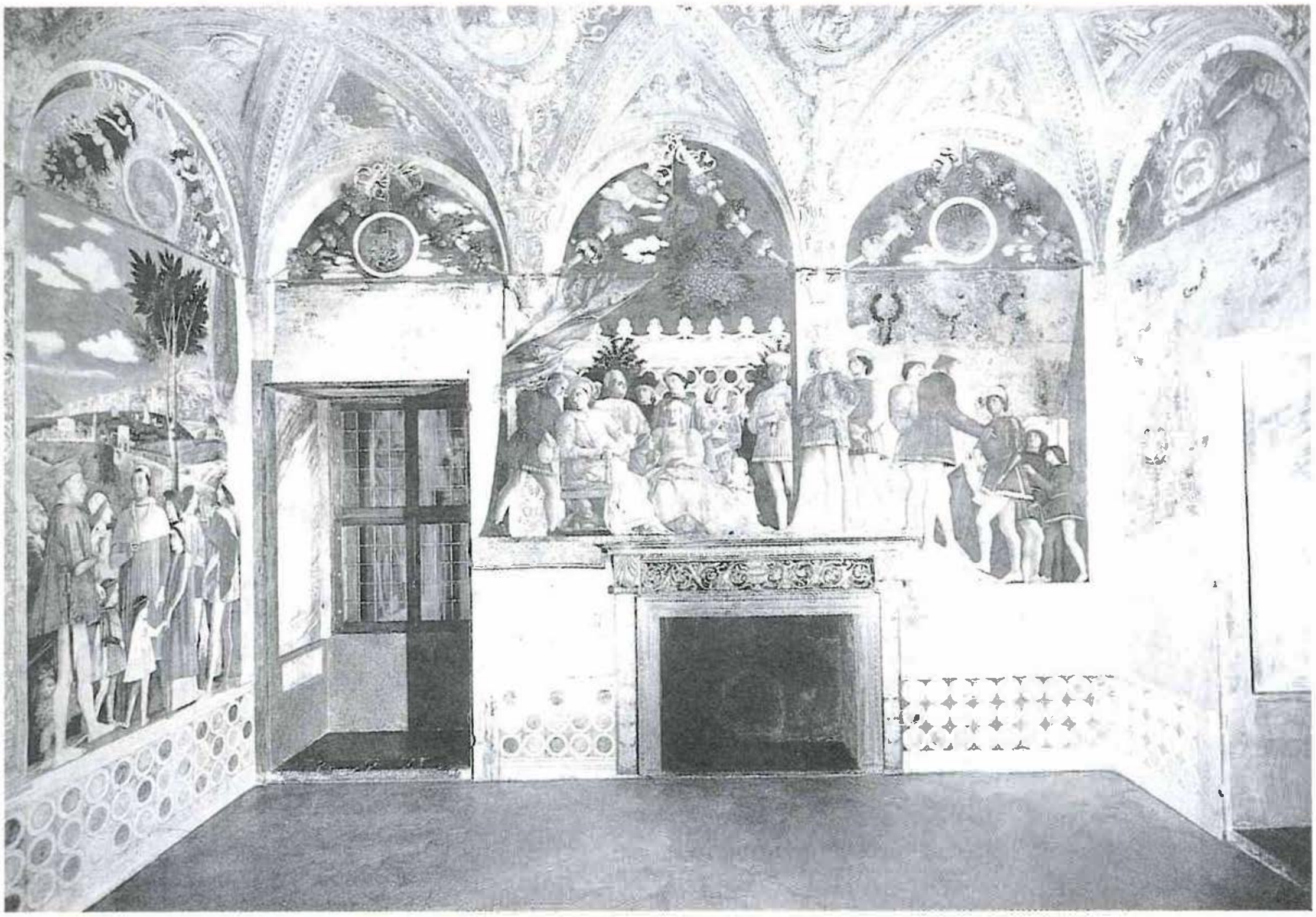
Un humanista veneciano del siglo XV, Bernardo Giustiniani, escri-

bió que la cultura y las letras siempre estuvieron ligadas al poder. Lo cierto es que existió una conciencia de que sólo un gran mecenas podía estimular el arte hasta el punto de que en el afán de superación los artistas llegaran a la perfección. La historia de la estrecha relación entre el mítico pintor Apeles y Alejandro Magno, que visitaba su taller mientras el pintor trabajaba (tal como relataba Plinio), nunca dejó de ser traída a colación a ese respecto.

Entre los testimonios de este convencimiento acerca del papel de las letras en un mundo forjado con las armas, es muy claro el de Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557), que escribía en el prólogo a su *Historia de las Indias que la cosa que más conserva y sostiene las obras de natura en la memoria de los mortales, son las historias y libros en que se hallan escritas.* Añadiríamos que no fueron solamente las letras, sino también las imágenes las que perpetuaron la fama de los mecenas. Es más, en esa comparación entre pintura y literatura que es una constante del Renacimiento, Leonardo llegó a decir que si bien de los libros a veces se lee tan sólo una parte, las obras del pintor son comprendidas de inmediato por sus contempladores. Esa accesibilidad de la imagen pintada sería lo que llevó a todos los señores de las cortes a buscar a los mejores artistas para cantar sus hazañas y el sentido de sus vidas eternizándolos con sus imágenes para la historia.

Lo mismo que Francesco Sforza llegó al poder después de haber sido *condottiero* al servicio de Milán en su lucha contra Venecia, también Ludovico Gonzaga fue un grande y noble guerrero, si bien su

Castillo de San Jorge, residencia de los Gonzaga en Mantua



Escena de la Corte en la *Cámara de los esposos*, por Mantegna, Mantua, Palacio Ducal

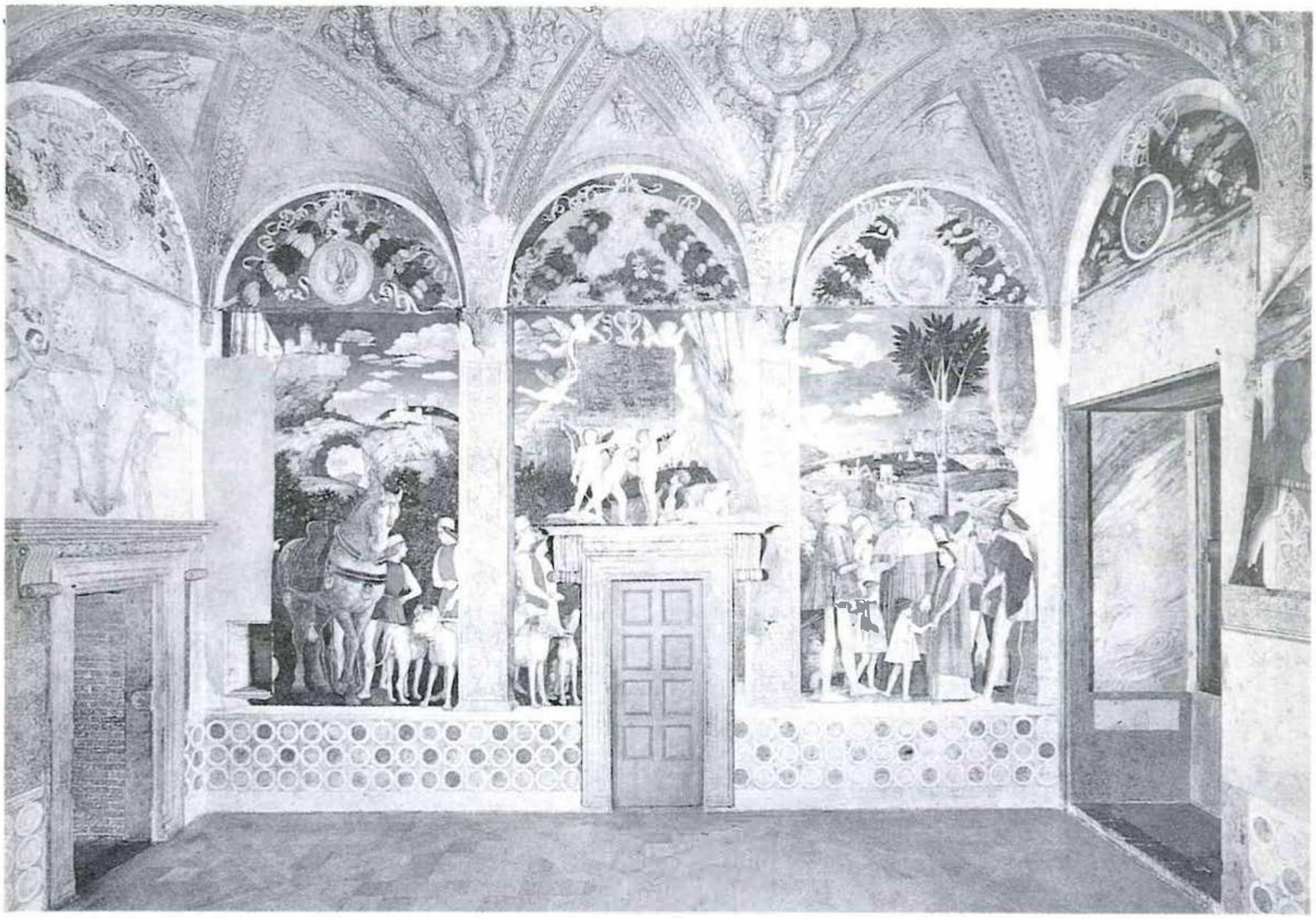
fama hoy día debe más a las obras pintadas por Mantegna para su corte que a sus gestas guerreras. Este fue un fenómeno recogido años más tarde por Castiglione en *El Cortesano*, cuando escribió las siguientes palabras: *pero aquel que no siente el deleite de las letras no puede saber tampoco cuál es la grandeza de la gloria, tan largamente conservada por ellas*. Sabias palabras, sin duda, a las que el tiempo no deja de dar la razón.

El artista de corte además no se limitaba a realizar obras de pintura, escultura o arquitectura, sino que su función iba hasta el diseño de tapices o la organización de fiestas. Respecto a estas funciones se sabe que Mantegna organizó una fiesta en 1489 en honor de Isabella d'Este, y que las invenciones de Leonardo para las fiestas de la corte de los Sforza fueron famosas y admiradas en su tiempo. Mantegna también diseñó tapices, piezas de orfebrería e incluso, según parece por algún documento, piezas de vajilla especialmente representativas.

El artista debía transmitir a través de las imágenes por él creadas la gloria de su señor. La historia individual a través del retrato, los triunfos familiares de cualquier clase: militares, políticos..., todo debía ser celebrado y perpetuado a través de la imagen y la palabra.

La historia

Si las letras y el arte celebran y conservan la fama alcanzada por las armas de estos *condottieros*, la historia se convirtió en el más eficaz instrumento en manos del poder para ser legitimado. Artistas y escritores se aplicaron con esmero a convertir la narración histórica en



Escena del Encuentro en la *Cámara de los esposos*, por Mantegna, Mantua, Palacio Ducal

exaltación de un presente que se encaminaba a un futuro aún de mayor gloria. No fue, sin embargo, un periodo histórico cualquiera, sino sobre todo el de la antigua Roma el que fue diseccionado a la búsqueda de orígenes, antepasados o cuando menos parangones del presente. Cuando Petrarca, muerto en 1374, se preguntaba *cos'è la storia se non lo studio de Roma?*, quizá no pensara que exactamente un siglo más tarde un artista del norte de Italia iba a dar por finalizada una de las obras que mejor expresan esa idea en imágenes. Se trata de la *Cámara de los esposos*, en el Palacio ducal de Mantua, pintada por Mantegna.

A Mantegna ya le había sido encargada antes una obra destinada a celebrar la fama y los grandes triunfos de un contemporáneo cuando la viuda del *condottiero* Erasmo da Narni —el *Gattamelata* cuya fama también perpetuó Donatello con su famosa estatua ecuestre en Padua— le encargó que decorara al fresco una de las estancias de la casa con hechos de la vida de su difunto marido. Aunque desaparecieron en un incendio en el siglo XVIII —sólo un dibujo anónimo del lamento ante un cadáver desnudo, como si de un héroe clásico se tratara, se ha relacionado con estos frescos— sabemos que Mantegna ya se había enfrentado a la decoración de una estancia con un tema profano y sobre todo con la voluntad de convertir las imágenes en historia antes de trabajar para los Gonzaga.

Otra forma de enfrentarse a la historia fue la de la biografía y, en el proceso de exaltación del individuo en el Renacimiento, el retrato fue uno de los géneros más cultivados. En ellos se sintetizaba la historia personal captando los rasgos más característicos del personaje retratado mediante las facciones, la expresión o los atuendos. No se trataba en estos casos de narrar gestas, sino de perpetuar una ima-

Detalle de la escena del Encuentro en la *Cámara de los esposos*, por Mantegna, Mantua, Palacio Ducal

Detalle de una inscripción en la *Cámara de los esposos*, por Mantegna, Mantua, Palacio Ducal

gen forjada con los años. Mantegna también realizó retratos para algunos clientes y, ya en los años en que se ocupaba de la Capilla Ovetari, pintó un retrato de Lionello d'Este.

Es un retrato que no se conserva, pero se sabe que era doble, por un lado Lionello y por otro su camarlengo, Folco de Villafora, en una exaltación de los valores caballerescos que nunca se perdió en las cortes renacentistas.

Uno de sus mejores retratos es el del cardenal *Carlo de Medici* (1466, Florencia, Uffizi), tan amante de las antigüedades como el propio pintor. Este hombre, hijo ilegítimo de Cosme de Medici, fue retratado por Mantegna durante la estancia del pintor en Florencia en 1466, y sin embargo, no fue Mantegna especialmente apreciado por sus retratos, pues hasta sus mismos mecenas —los Gonzaga, tan complacientes y considerados con su pintor en todo— los encontraban demasiado secos y duros. En el retrato del cardenal veneciano *Lodovico Trevisan* (Berlín, Staatliche Museen, 1459) se aprecia la decisión y el carácter de un hombre cuya historia estaba tejida con hechos de armas —combatió al servicio del Papa en la batalla de Anghiari entre otras acciones— a la par que con un refinado gusto por las letras y el arte. La misma precisión y detallismo de retratos como éste la lleva Mantegna a la galería de retratos que pinta en las dos grandes escenas de la *Cámara de los esposos*.

El hombre que encargó a Mantegna las pinturas de esta estancia fue, al igual que el cardenal citado, un *condottiero*. Ludovico Gonzaga había combatido a las órdenes de Milán y Venecia, pero a la vez era capaz de leer a Homero y a Virgilio. Había sido educado por Vittorino da Feltre, quien había formado también a Federico de Montefeltro además de a una pléyade de humanistas que consagraron su fama como preceptor. La academia que este maestro de humanistas tuvo en Mantua fue conocida como la *Ca'Giocosa* y con el tiempo los Gonzaga pensaron incluso en convertirla en Universidad, cosa que finalmente no se llevó a cabo. Sus teorías tendentes a cultivar el cuerpo mediante el ejercicio a la par que la mente eran sin duda las más apropiadas para esa elite dirigente que en las armas y las letras repartió su vida.

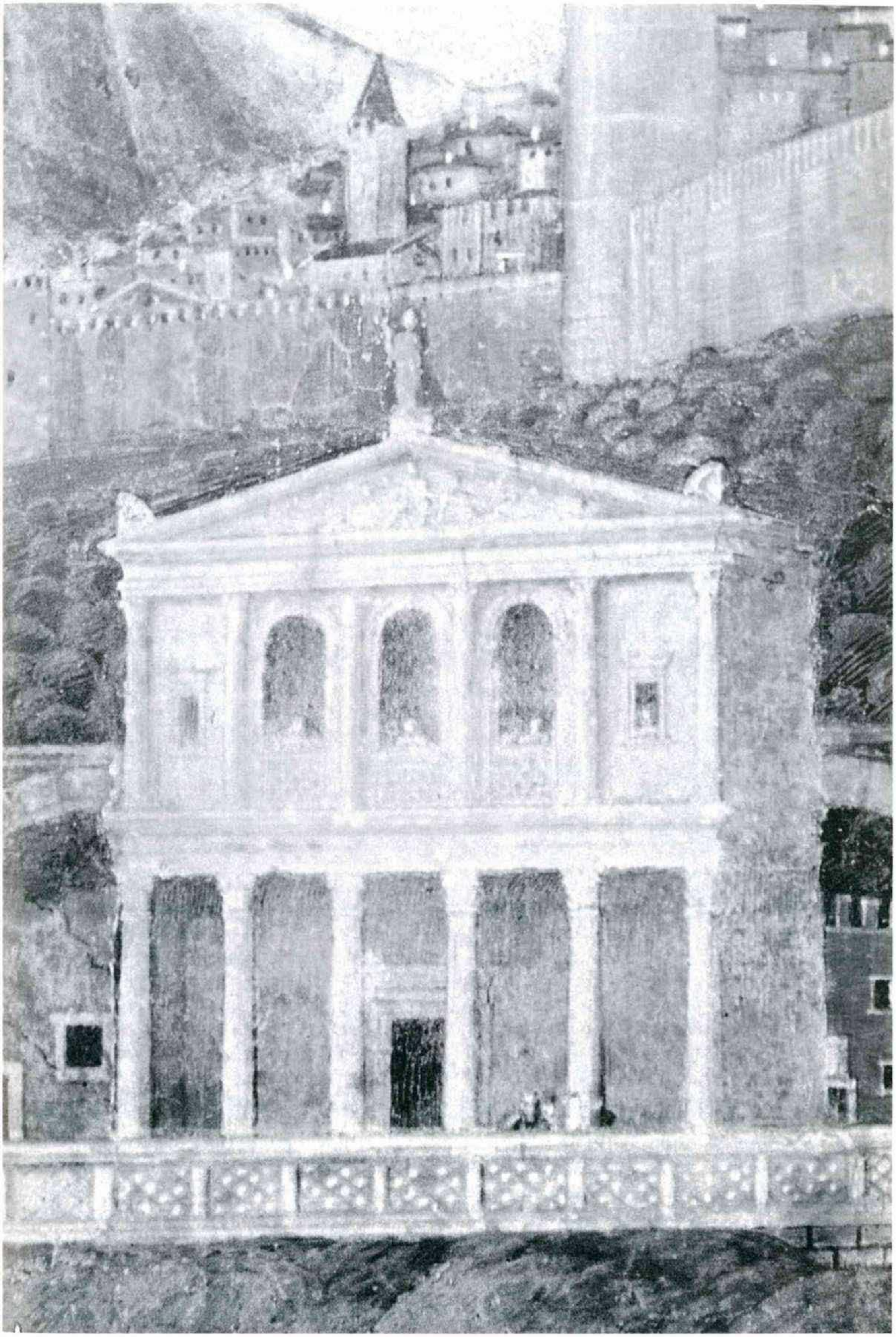
Detalle de la ciudad en la *Cámara de los esposos*, por Mantegna, Mantua, Palacio Ducal

Los humanistas jugaron un papel relevante al lado de los poderosos, intentaron elevar las cualidades morales e intelectuales de los gobernantes, elogiaron su sagacidad política o su cultura, les exhortaron a ser virtuosos y sabios y fueron de algún modo la conciencia —una conciencia amiga— de los príncipes (Martines, 1980, 275). Cuando Vittorino da Feltre murió en 1446 le sustituyeron a cargo de la *Ca'Giocosa* Jacopo da S. Cassiano, Ognibene da Lonigo y finalmente el famoso Platina.

Este último dejó Mantua en 1456 y cuando Mantegna llegó a esta ciudad se puede decir que la célebre academia había desaparecido, pero no así el ambiente humanista generado por ella en el que el pintor se encontrará como pez en el agua.

El gobernante humanista

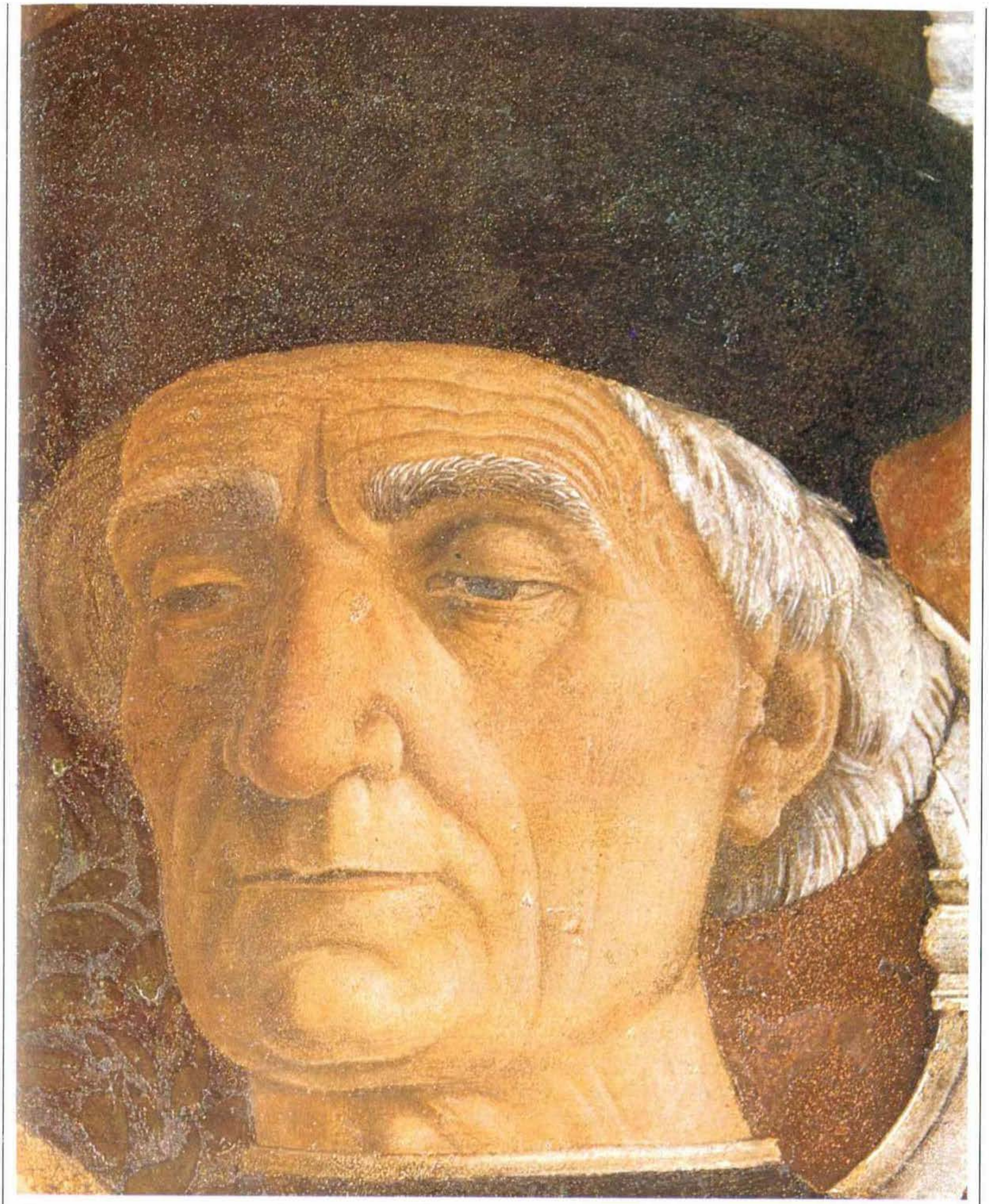
Ludovico Gonzaga fue sin duda un discípulo aplicado de las nuevas enseñanzas, pues encarna a la perfección la idea del hombre total



Detalle de la Corte en la *Cámara de los esposos*, por Mantegna, Mantua, Palacio Ducal

querida por los humanistas. De *intendentissimo* en arquitectura lo calificaba Filarete en su tratado de arquitectura y fue Ludovico quien encargó a Alberti —quien estuvo en Mantua en 1459, en 1463 y en 1470— los proyectos para las iglesias de San Andrés y de San Sebastián, de cuya construcción se ocuparía Luca Fancelli (hacia 1430-1494).

A este arquitecto ya nos hemos referido anteriormente como el encargado de negociar con Mantegna su ida a la corte de Gonzaga y fue



Posible retrato de Vittorino da Feltre, preceptor de Ludovico Gonzaga en un detalle de la *Cámara de los esposos*, por Mantegna

el arquitecto que ejecutó los deseos de su señor acerca de los espacios y decoraciones que sus nuevas residencias requerían. Trabajaron también para Ludovico Gonzaga, Luciano Laurana (hacia 1420/25-1479) —famoso sobre todo por sus obras en otra corte, en concreto en el palacio ducal de Urbino— y Giovanni da Padova, ingeniero y arquitecto que nos interesa especialmente por haber sido amigo de Mantegna y a quien ya nos referimos anteriormente como posible autor de la casa del pintor.

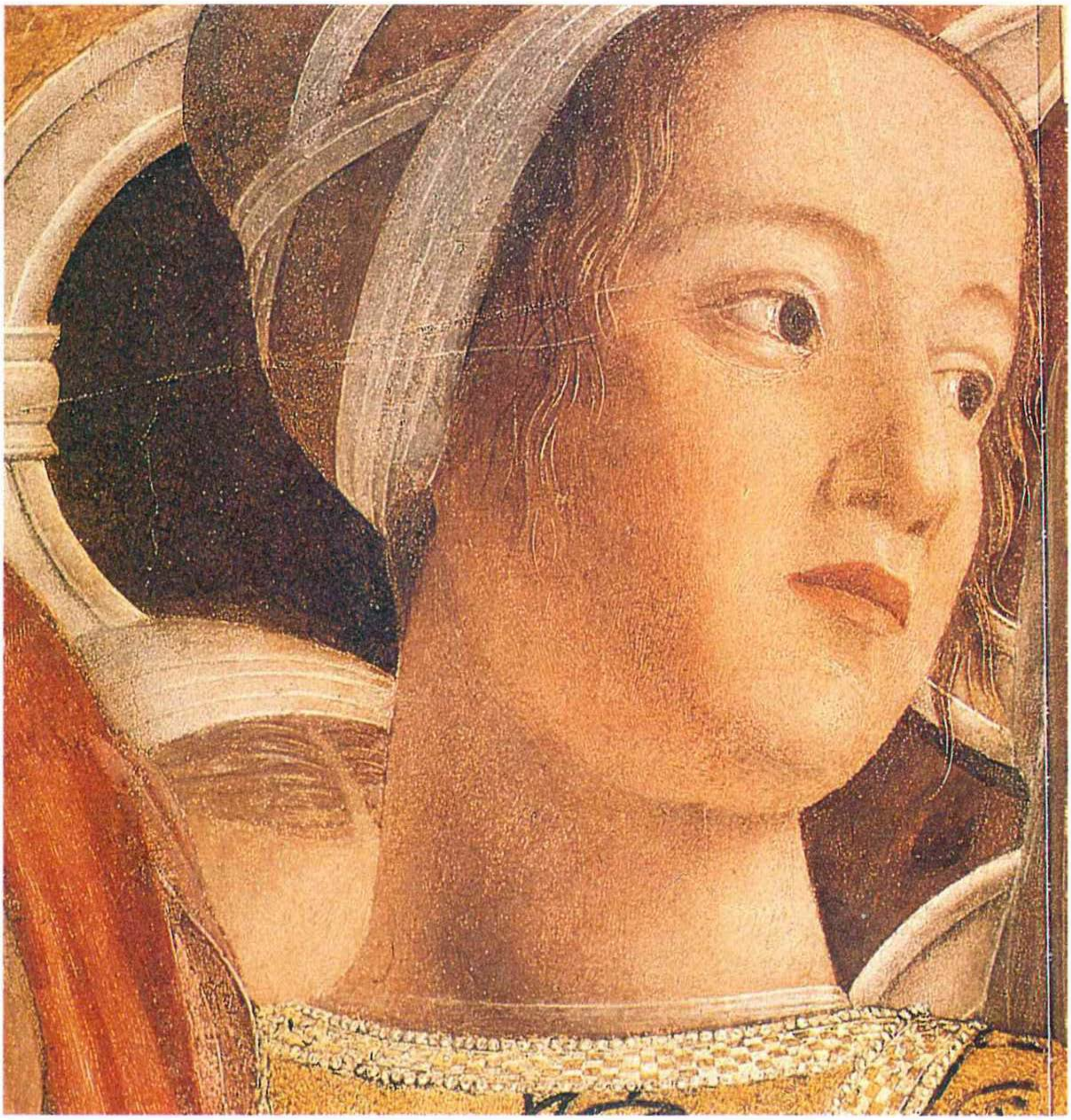
Personaje de la escena del Encuentro en la *Cámara de los esposos*, por Mantegna

La labor de Ludovico Gonzaga como gobernante se plasmó en toda una serie de obras públicas: fortificaciones, canales, un hospital, iglesias... y su refinamiento de costumbres en los nuevos palacios que construyó en los alrededores de Mantua para estancias periódicas como alternativa a la vida en la ciudad y a las labores de gobierno. Tuvo una gran biblioteca que puede explicar a veces el carácter literario, incluso hermético, que tuvieron algunas de las obras realizadas por Mantegna. La consulta de esa biblioteca inspiraría a los Gonzaga nuevos temas que su pintor convertiría en imágenes.

Desde que en 1433 Mantua fue convertida en marquesado, los Gonzaga —al igual que otros *príncipes* de pequeñas cortes— buscaron en la historia el argumento de su grandeza, aunque para ello hubiera que forzar algunos hechos. Desde el punto de vista de las letras el resultado de la búsqueda de esos cimientos históricos fue la *Historia inclyte urbis Mantuae et serenissimae familiae Gonzagae*, es-

Personaje de la escena de la Corte en la *Cámara de los esposos*, por Mantegna

crita por Bartolomeo Platina entre 1460 y 1464, y, desde el punto de vista de la pintura, sin duda la *Cámara de los esposos* del palacio del marqués en Mantua, pintada por Mantegna. Incluso la serie de los *Triunfos de César*, de la que nos ocuparemos más adelante, parece que fue comenzada en tiempos de Ludovico, pues, según Martindale (1979, 45), fue el único Gonzaga que realmente poseyó una formación cultural y el interés suficiente como para planificar una obra tan ambiciosa, precisamente en los años de paz que conoció su gobierno. Años más tarde el fraile carmelitano Battista Spagnoli escribió un poema llamado *Trophaeum Gonzagae* para celebrar la victoria del guerrero Francesco Gonzaga sobre los franceses, y fue durante el gobierno de la ciudad por este príncipe guerrero cuando Mantegna acabó los *Triunfos de César*, un conjunto de pinturas en las que la Antigüedad clásica se convierte en el referente histórico para la grandeza presente.



Posible retrato de la joven Bárbara Gonzaga en un detalle de la Corte en la *Cámara de los esposos*, por Mantegna

La *Camera picta* o *Cámara de los esposos*

Quizá una de las mejores imágenes que nos presenta en sus rasgos esenciales lo que fueron las cortes italianas del Quattrocento sea la *Cámara de los esposos*. En ella los ideales de ostentación en tanto que representación del poder, el ceremonial cortesano, el gobierno regido por los ideales del humanismo, el gobernante guerrero a la par que sabio rodeado de su familia... se nos muestran con la inmediatez que permite la imagen frente al texto escrito. Las pinturas de Mantegna se convierten así en una auténtica lección de historia para el estudioso de la época.

La *Cámara de los esposos*, situada en la primera planta del palacio ducal de Mantua, comenzó a ser llamada así a mediados del siglo XVII —en concreto por Ridolfi en 1648—, pero cuando se pintó se

la conoció con el nombre de *camera picta* o *camera depincta*. Según algunos estudiosos en esta estancia hubo desde el principio un lecho con dosel para Ludovico —función que consideran compatible con la de representación que sin duda tuvo— pero para otros esta idea no es válida, cuando además se sabe de su uso a comienzos del siglo XVI para guardar objetos de colección. Al parecer sirvió también para guardar documentos especialmente importantes (Cordaro, 1992, 18), y esa sería la función del pequeño armario que queda en la pared meridional.

La cartela dedicatoria de la estancia, con la inscripción en latín, puede recordar aquellas coleccionadas por los eruditos amigos de Mantegna, y en su traducción dice así: *Al ilustrísimo Ludovico, segundo marqués de Mantua, príncipe óptimo y de insuperada fe, y a la ilustre Bárbara su esposa, gloria incomparable de las mujeres; su Andrea Mantegna, paduano, acabó la presente modesta*

Retrato del joven Rodolfo Gonzaga, hijo de Ludovico Gonzaga, en un detalle de la *Cámara de los esposos*, por Mantegna

Retrato de una enana en la escena de la Corte de la *Cámara de los esposos*, por Mantegna

obra en su honor en el año 1474. Modesta no era desde luego la obra, pues constituye uno de los espacios pintados más espectaculares del Renacimiento y en ella la historia, desde la más remota a la más inmediata —se representa a los emperadores de la Antigüedad, pero también por ejemplo al emperador Federico III, coetáneo de la pintura— justifica el presente glorioso de Ludovico Gonzaga y su familia.

Ubicada en la torre nororiental del castillo de San Giorgio, el programa iconográfico de la estancia estaría ya formulado hacia 1465,

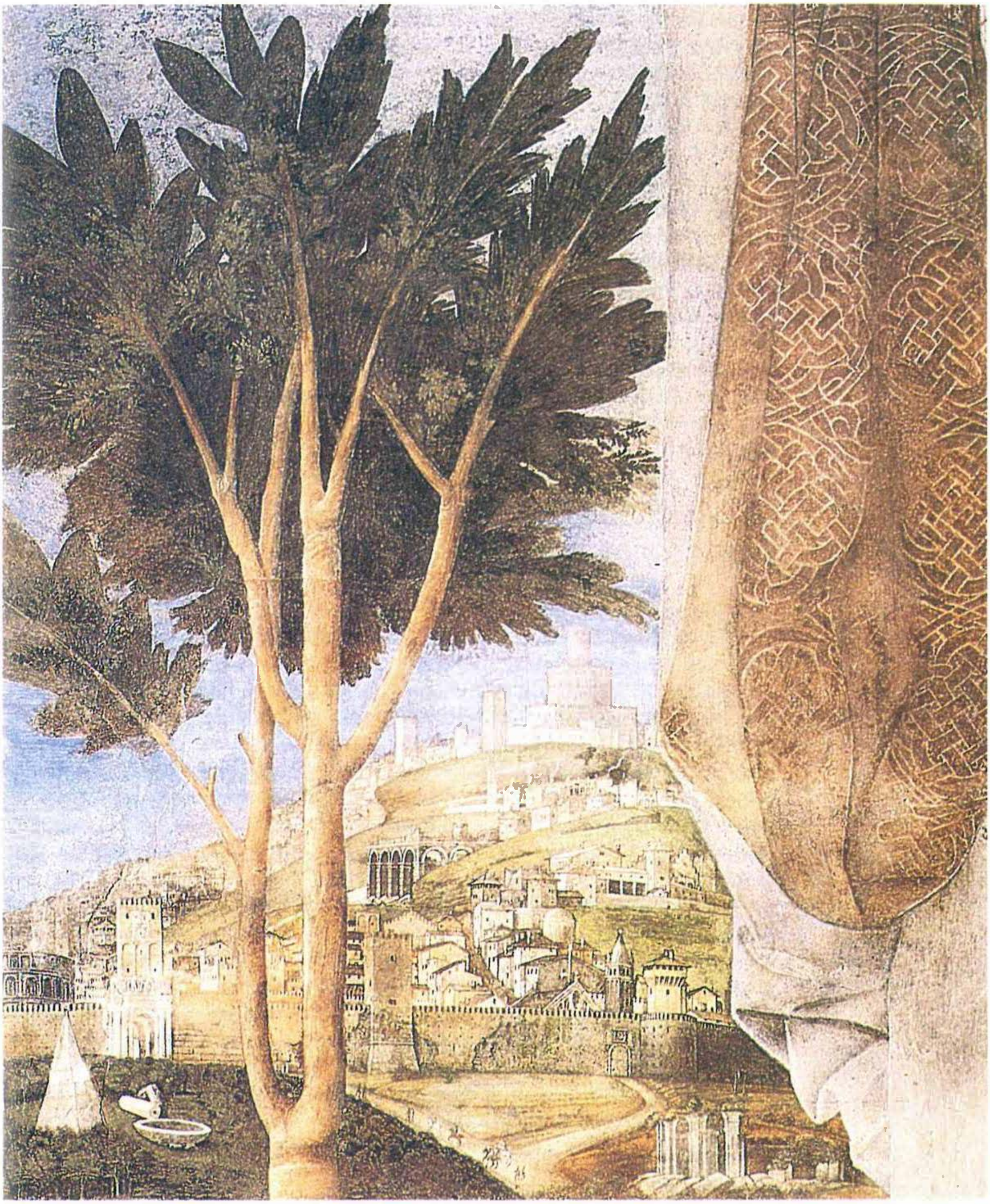
Sirvientes con caballo y perros en un detalle de la *Cámara de los esposos*, por Mantegna

pese a que hasta 1474 se produjeran algunas modificaciones. Los humanistas de la corte probablemente aconsejaron acerca de algunos de los temas, pero también es cierto que lo novedoso en ella es más la concepción del espacio figurativo en referencia al espacio real que el tema representado. De hecho, y por lo que se refiere al tema, por los mismos años se realizaron también retratos de corte colectivos en otras cortes, como la de Milán o la de Ferrara, conservándose tan sólo el que se realizó de esta última en el palacio Schifanoia.

Sobre la concepción espacial y otras peculiaridades del sistema de

Diversos personajes en un detalle de la escena de la Corte de la *Cámara de los esposos*, por Mantegna

representación empleado trataremos más adelante. En las líneas que siguen nos vamos a ocupar del tema tanto en relación con el problema de la historia y sus significados como en función de las circunstancias en que fue concebido por Ludovico. Comenzando pues con ese género que podríamos llamar biográfico que es el del retrato, Mantegna nos presenta aquí una espléndida galería de personajes plenamente individualizados y retratados con el mayor detenimiento. Lo cierto es que los retratos que pintó Mantegna en la *Cámara de los esposos* son tan veraces que ninguno de los defectos físicos de esta



Monumentos clásicos en un detalle de la escena del Encuentro de la *Cámara de los esposos*, por Mantegna

familia Gonzaga fueron disimulados, quizá por ser algo que les diferenciaba del resto de los hombres y en ese sentido podían ser considerados como algo casi emblemático. Ludovico y su esposa, Bárbara de Brandeburgo, con sus hijos Gianfrancesco, Rodolfo, Ludovico, Paolina y Bárbara, son algunos de los personajes retratados en la escena de la *Corte* en la que un personaje vestido de negro y en segundo plano ha sido identificado con ese gran humanista que fue Vittorino da Feltre, educador de los hijos y las hijas de los Gonzaga.

Si los retratos identifican a cada uno de los personajes, hay otro

elemento de la representación también muy cuidado, que es el de los vestidos y las telas. Como en toda corte, los tejidos eran también algo extremadamente apreciado y tenían un valor a los ojos de los cronistas que siempre fue resaltado en los escritos, así que no podía ser menos en la pintura: las texturas, los colores y las formas están reflejados con tanto cuidado que su descripción mediante la imagen pasa a contribuir a la grandeza histórica de esta familia. En la misma escena que hemos empezado a comentar, la de la *Corte*, los cortesanos con los colores de los Gonzaga en sus vestidos suben por la escalera a que ha dado lugar la chimenea de la estancia. De ellos tan sólo uno lleva calzas rojas, indicando con ello que se trataría de un visitante. Los ricos cortinajes, uno corrido que sirve de fondo a la escena de los cortesanos y el otro descorrido, dejando ver el grupo familiar constituyen, al igual que las alfombras orientales, parte de un decorado en el que la ostentación —tan querida y necesaria para la imagen de estos nuevos señores— prima sobre cualquier otro valor de utilidad o funcionalidad.

La narración de la gloria

En la *Cámara de los esposos* hay dos escenas. En la que estamos comentando aparecen, como ya hemos dicho, Ludovico con su mujer, Bárbara de Brandeburgo, además de algunos de sus descendientes y en ella se hace patente el peso de la institución familiar en la consolidación y transmisión del poder. En este proceso la política matrimonial se convertía en asunto de estado y, de hecho, el emparentarse con princesas procedentes del Imperio —como hizo Ludovico al casarse con Bárbara— parece que se convirtió casi en una cuestión de prestigio en algunas cortes italianas. En la otra escena, la llamada del *Encuentro*, Ludovico Gonzaga recibe a su hijo Francesco, que ha sido hecho cardenal.

En la escena de la *Corte* Mantegna refleja un episodio de la vida de esta familia en el que lo cotidiano se ve interrumpido por la llegada de una noticia. Para acentuar el carácter doméstico y de naturalidad de la escena, aparecen lo mismo el perro favorito de Ludovico que la enana —la costumbre de los bufones en las cortes, de origen medieval, no se perdió en el Renacimiento y pasó intacta al Barroco como nos recuerdan los famosos *bufones* de Velázquez o la Mari Bárbola de *Las Meninas*— y que la familia, así como una serie de cortesanos que en su mayoría han sido identificados. Ludovico se vuelve hacia el mensajero y también Bárbara de Brandeburgo parece atenta al mensaje.

El centro del techo está fingidamente abierto al espacio exterior mediante el famoso Oculo

Se ha discutido acerca de qué momento de la vida de la corte estaría representando Mantegna. Sobre ello habría en principio dos versiones, una de ellas sería que el mensaje que están recibiendo pudiera ser el de que a su hijo Francesco le habían hecho cardenal, o bien la noticia misma de una de sus llegadas a la corte, puesto que enlazaría narrativamente con la otra gran escena en la que el padre sale al *Encuentro* de su hijo. Buscando una mayor fidelidad narrativa a los hechos acaecidos, Signorini ha apuntado que más bien la noticia recibida en la escena de la *Corte* sería la de que Ludovico debía ir a Milán —como lugarteniente que era de ese ducado— para ocuparse de pre-

venir posibles desórdenes ante la enfermedad de Francesco Sforza que podía provocar un problema sucesorio. Cuando Ludovico partió, se encontró en Bozzolo con sus hijos Francesco y Federico que regresaban de Milán, después de agradecerle a Francesco Sforza su intervención para conseguir el nombramiento de cardenal para el hijo de Ludovico Gonzaga, Francesco. Este encuentro sería el relatado en el otro muro. En cualquier caso se trata de una estancia en la que se narran episodios sucesivos de un tiempo de gloria para esta familia y en la que queda de manifiesto lo buen gobernante que fue Ludovico.

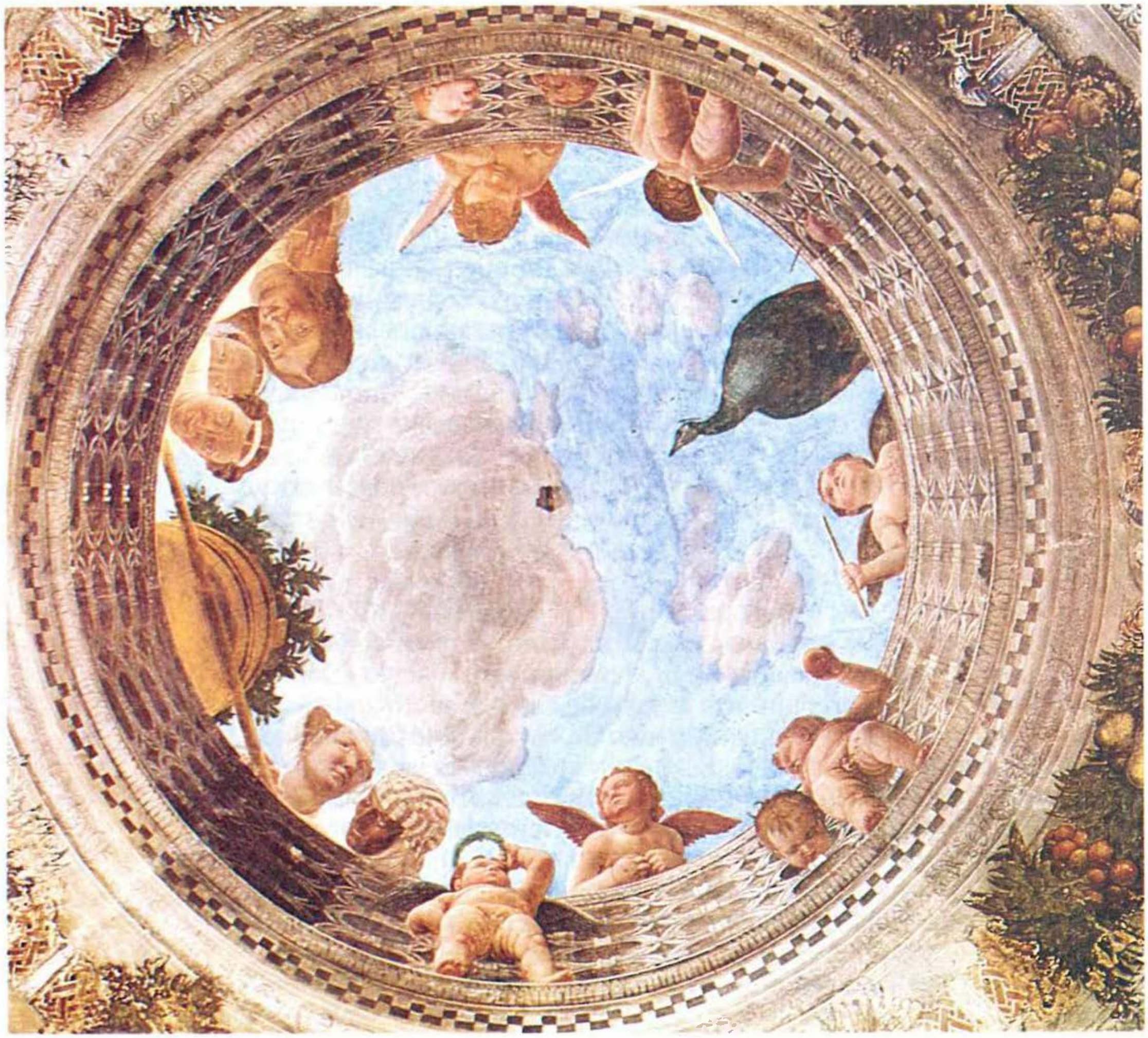
En la escena del *Encuentro* aparecen también representados el emperador Federico III —las relaciones con el Imperio para estas cortes eran esenciales— y el rey Cristian de Dinamarca —pariente de los Gonzaga por estar casado con la hermana de Bárbara de Brandeburgo— entre los testigos de ese triunfo de la familia Gonzaga que supuso el contar con un cardenal entre sus miembros. La grandeza de la familia se verá además perpetuada por el hijo mayor de Ludovico y por su nieto —el futuro Francesco II, aquí todavía un niño— que también se han identificado entre los personajes del *Encuentro*. Carece de importancia el que en el momento en que se produjo este encuentro, en 1462, dos de los pequeños Gonzaga representados no podían tener la apariencia que tienen en la pintura. Uno de ellos, Ludovico, tendría un año, y otro, Sigismondo, ni siquiera habría nacido (Cordaro, 1992, 127), pero nada importa la falta de rigor cronológico cuando lo que se quiere representar es la idea de la continuidad dinástica como una de las bases del poder. Esta aparece aquí reflejada con toda naturalidad contribuyendo a la grandeza tanto del arte de Mantegna como de la concepción de la historia que tuvieron sus mecenas, los Gonzaga.

Ludovico Gonzaga es representado como un gobernante ocupado de los asuntos de estado, como un guerrero que practica la equitación y la caza —en esta época siempre ejercicios de príncipes y nobles— tal como nos recuerdan los magníficos perros y el caballo de la escena del *Encuentro*, y como un hombre extraordinariamente culto, conocedor de la Antigüedad y amante de la música. Con respecto al valor dado en esta corte a las artes, se han querido ver representados entre los personajes que acompañan al cardenal Francesco Gonzaga en la escena del *Encuentro* a algunos de los más grandes artistas y humanistas de su tiempo, Leon Battista Alberti, Angelo Poliziano y Pico della Mirandola, además del mismo Mantegna, si bien la historiografía más reciente ha desechado esa hipótesis.

Historia y arquitectura

La arquitectura pintada, que da a la estancia apariencia de estar cubierta por una gran bóveda con un óculo en el centro, se ha relacionado en algunos aspectos con la nueva arquitectura practicada por Brunelleschi y, sobre todo, con Francesco di Giorgio, Alberti y Laurana. Si la arquitectura de Brunelleschi la conocería Mantegna durante su estancia en Florencia, los modelos del tratado de Francesco di Giorgio Martini se han puesto en relación con su propia casa, y de la relación de Alberti y Laurana con Gonzaga ya hemos hablado con anterioridad. Sin embargo, recientemente C. Cieri Via

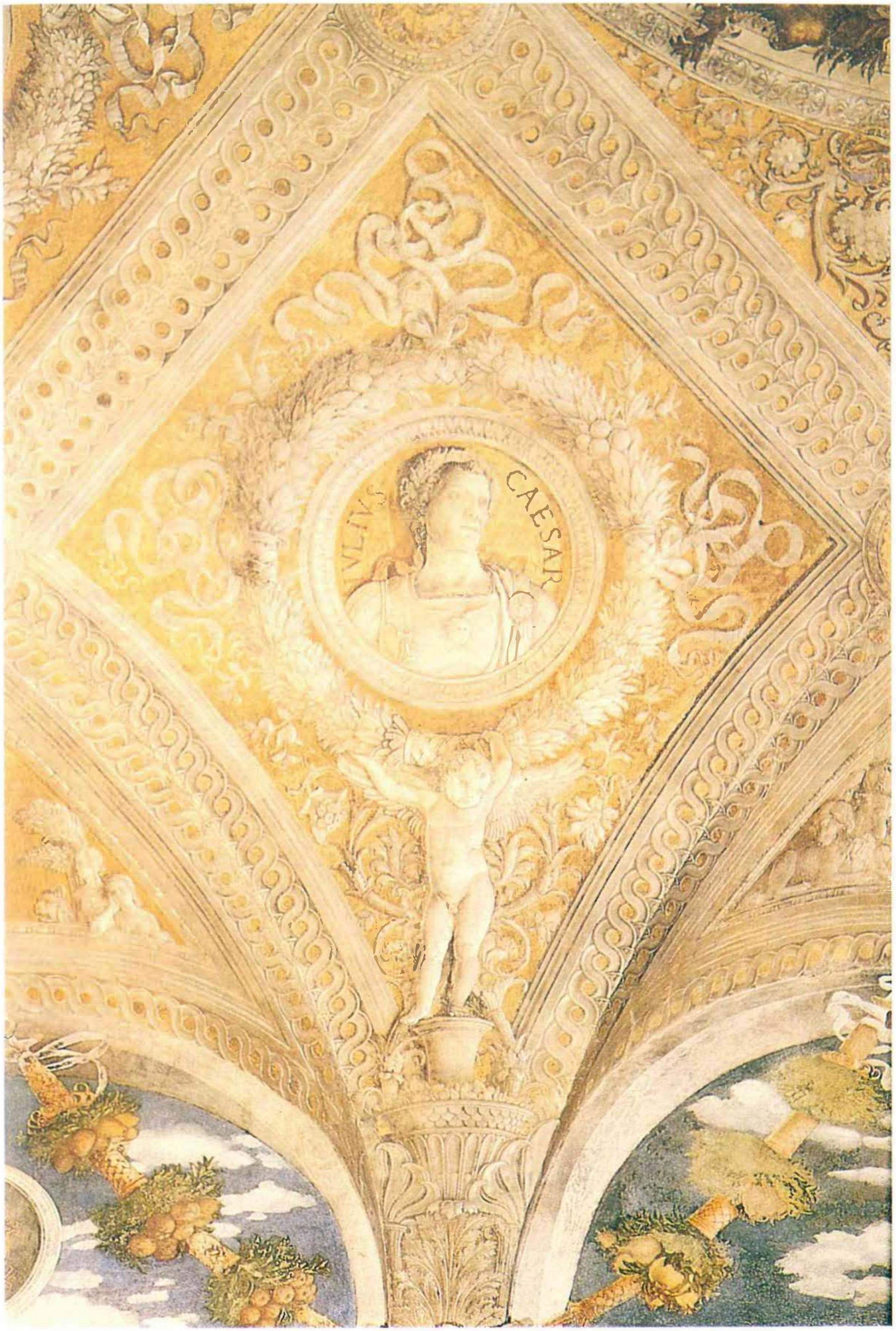
En las escenas mitológicas de los lunetos Mantegna quiso recrear el efecto de los relieves y medallas antiguas

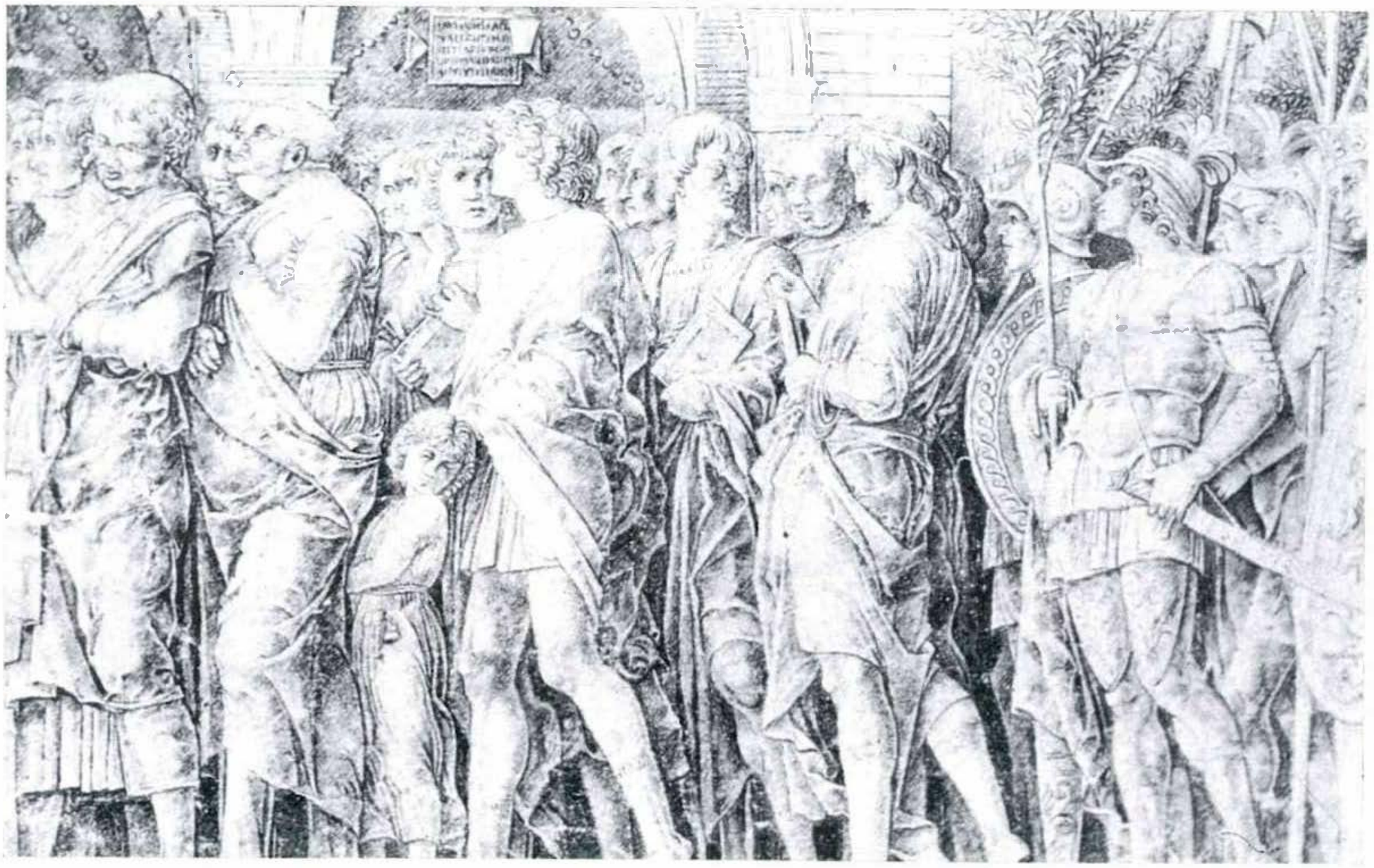


Arriba, Óculo del techo de la *Cámara de los esposos*, por Mantegna. A la derecha, busto de Julio César en el techo de la misma *Cámara de los esposos*, por Mantegna

(Cordaro, 1992, 21) ha indicado que se pudo producir un explícito asesoramiento de Alberti para concebir la estancia como un atrio de una casa romana, un espacio a la vez público y privado que, como ya dijimos, es como funcionó esta estancia. Formaría parte por tanto la arquitectura de esa recuperación del mundo antiguo en el que cimentar la grandeza presente, al igual que los medallones de los césares o los temas mitológicos a que ahora nos referiremos.

El centro del techo está fingidamente abierto al espacio exterior mediante el famoso *Oculo*, que se ha considerado precedente de otras rupturas arquitectónicas simuladas mediante recursos pictóricos que pronto alcanzarían un gran éxito en la decoración de iglesias y palacios. Desde Correggio a Tiépolo, muchos pintores abrieron durante siglos al infinito bóvedas y cúpulas en un ejercicio cada vez más perfeccionado de ilusionismo espacial. Si se compara con esas grandes obras del Barroco, el *Oculo* de Mantegna puede parecer sencillo y sin embargo estaría en el origen de esa moda. Para fingir esa apertura al espacio exterior el uso del escorzo era el único instrumento posible y, así, desde el *Oculo* de la *Camera picta* se asoman mujeres de la corte, *putti*, e incluso el exótico pavo tras una balaustrada —vista también en escorzo— que repite la decoración de círculos de la escena


IVLIVS
CAESAR



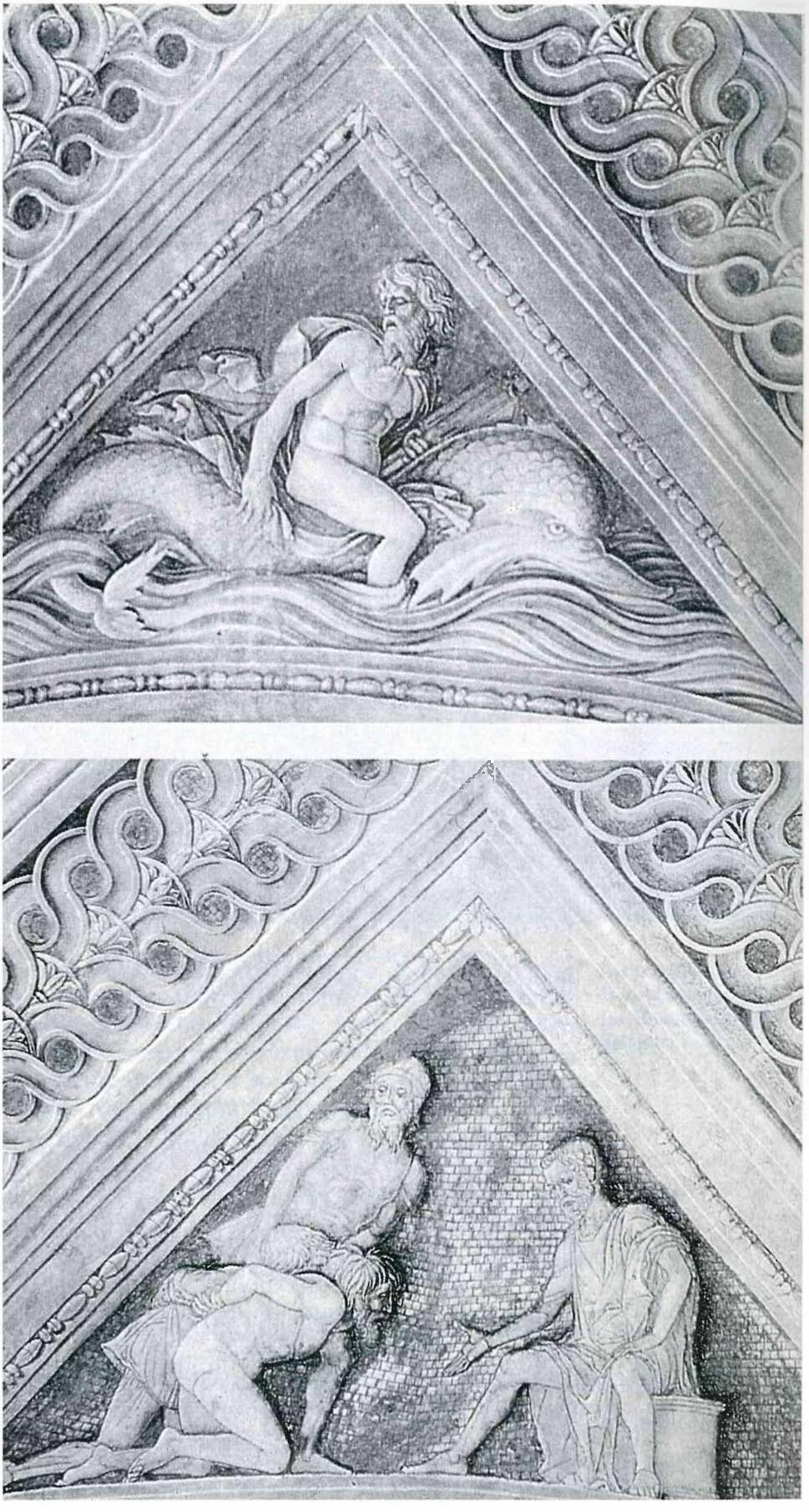
Detalle de un dibujo de *Los senadores* tomado de Mantegna para la serie de los *Triunfos* que nunca se llevó al lienzo, Viena, Albertina

de la Corte y el zócalo de la estancia. Con ello el espectador forma parte de una obra cuyo espacio figurado se ha convertido en prolongación del espacio real.

El techo constituye además un asombroso ejercicio arqueológico en el que mediante la pintura se fingen los medallones en relieve, enmarcados por guirnaldas sostenidas por *putti*, en cada uno de los cuales vemos el busto de los siguientes emperadores romanos: Julio César, Augusto, Tiberio, Calígula, Claudio, Nerón, Galba y Otón. No era este tipo de decoración tampoco una excepción, pues se puede relacionar con las series de hombres ilustres que decoraron algunas grandes casas y sobre todo con obras casi coetáneas como la serie de gobernantes de la Antigüedad pintada por Antoniazzo en el castillo de Bracciano entre 1470 y 1480, pero la creación de Mantegna fue una de las más bellas y rigurosas respecto a lo que la incipiente arqueología permitía entonces imaginar sobre la Antigüedad clásica.

En la obra de Mantegna las actitudes, y más que nada la posición y dirección de su mirada, en cada uno de los emperadores, son diferentes y se evita el perfil para preferir la visión en tres cuartos, humanizando así la fingida distancia de un relieve que es figurado con la precisión científica de un arqueólogo. Esa fidelidad al modelo de la Antigüedad le llevó también a crear un fondo de mosaicos tanto para estos medallones como para las escenas mitológicas de los lunetos. Su voluntad era sin duda la de recrear el arte de la Antigüedad clásica, aunque también se ha buscado relacionar estos fondos con el éxito que todavía tenía en estos años en Venecia el arte del mosaico.

En las escenas mitológicas de los lunetos quiso recrear el efecto de los relieves y medallas antiguas. Los temas están unos tomados de la historia de Hércules y otros de las de Orfeo y Arión. La relación de Orfeo con la música no es preciso que sea comentada, representándosele aquí tañendo la lira, bajando a los infiernos a recuperar a Eu-



Dos de los lunetos del techo de la *Cámara de los esposos:* arriba, Arión sobre el delfín; abajo, Periandro y los malos marineros

rídice y el episodio de su muerte. Por lo que se refiere a Arión, fue un poeta y músico griego del siglo VII antes de Cristo que navegando hacia Corinto fue arrojado al mar por los marineros con el fin de robarle. Se salvó de ahogarse atrayendo con su música a un delfín que le llevó a puerto. La importancia de la música en la decoración de esta estancia estaría en relación con los gustos personales del marqués de Gonzaga pues su maestro, Vittorino da Feltre, le transmitió también su amor por la música.

Sin embargo, tanto el tema de Arión como el de Hércules se han querido relacionar con el tema del buen gobierno. En el caso de Arión, ha sido recordado (Cordaro, 1992, 23) que el Papa Pío II en un escrito de 1446 puso a Arión como ejemplo de la renuncia y el sacrificio de uno mismo en aras del bien común. No hay que olvidar la posible influencia de este culto Papa, Pío II Piccolomini, en la corte de Mantua, pues fue en esta ciudad donde convocó un concilio en 1459-60 para organizar una cruzada contra los turcos y este concilio marcó el inicio de importantes reformas en las residencias de los Gonzaga y en su ciudad. Fue él el responsable del nombramiento de Francesco Gonzaga como cardenal y Cordaro (1992, 19) ha recogido incluso la posibilidad de que los edificios en construcción que aparecen al fondo de la escena del *Encuentro de la Cámara de los esposos* aludan a la labor constructora de Pío II y no a la de Ludovico Gonzaga.

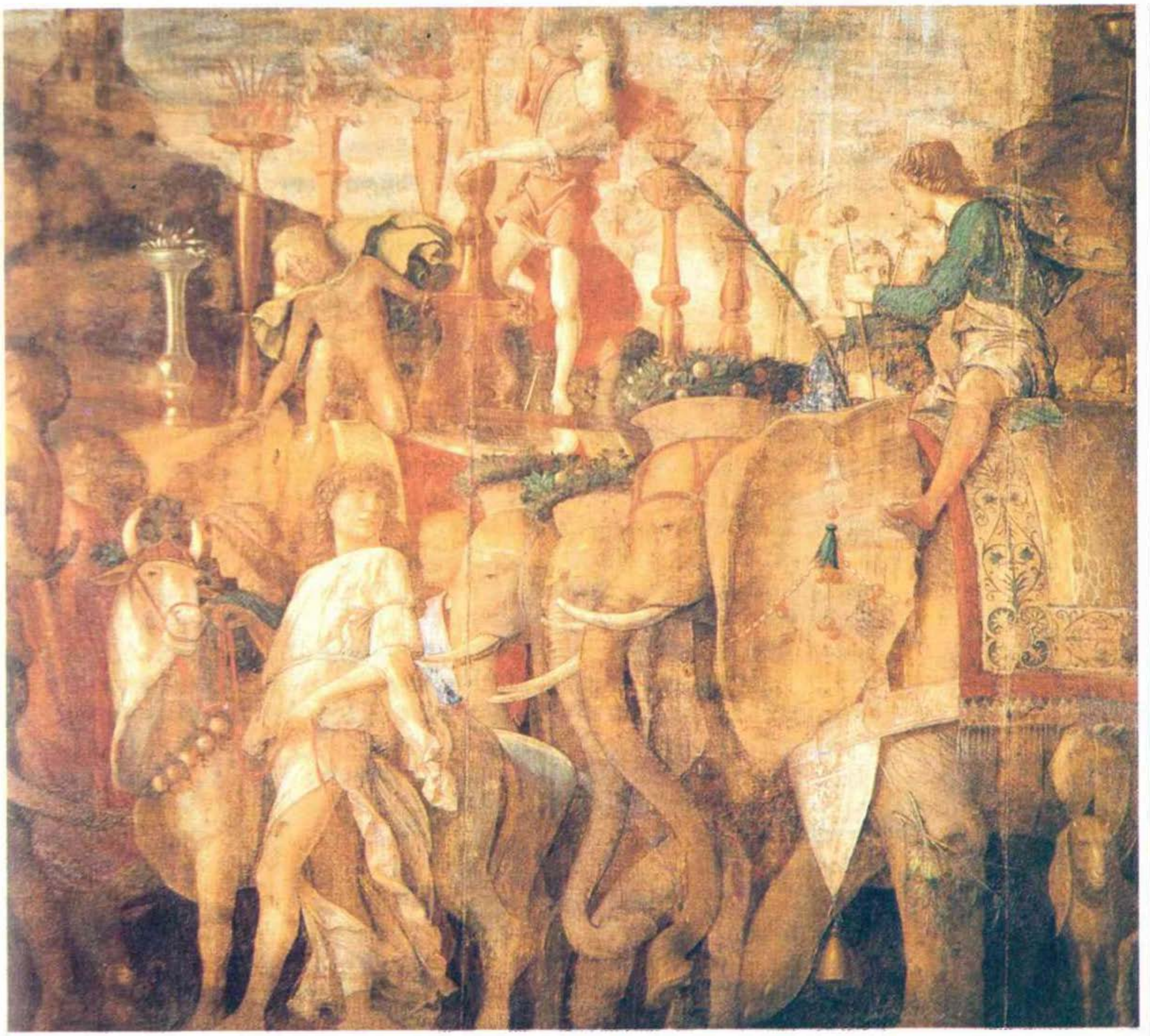
Por lo que se refiere al tema de Hércules, fue un lugar común desde el Renacimiento el vincular a esta figura mitológica con el origen de los príncipes, de lo que pueden dar buena cuenta —por poner un ejemplo cercano— algunos de los programas iconográficos destinados a la exaltación de la monarquía española. Parece que el preceptor de Ludovico, Vittorino da Feltre, a veces le llamaba con ese nombre, lo cual no debe de extrañar pues Hércules era el prototipo de la virtud y el valor, modelo de todo gobernante y quizá ese sea su mensaje en la *Cámara de los esposos*.

Arquitectura e historia desgranan sus significados como marco para una narración del presente que es fundamento a su vez de un futuro que se espera glorioso. Por ello en esta estancia serían recibidos —y a veces alojados— desde entonces los embajadores y visitantes ilustres de la corte de los Gonzaga.

Los *Triunfos*

La serie de pinturas sobre lienzo con el tema del *Triunfo de César*, iniciadas por Mantegna según Martindale para Ludovico, pero acabadas para su nieto Francesco Gonzaga, son en cambio el modelo de la exaltación de un guerrero mediante la entrada triunfal y responden al interés de esta familia por el mundo de la guerra, fundamento al fin y al cabo de su propio poder. Son imágenes impregnadas del mismo conocimiento apasionado de la Antigüedad clásica que hemos visto desde el comienzo en la corte de los Gonzaga.

Se difundieron a través de grabados en el siglo XVI e influyeron en la fiesta renacentista en toda Europa. La posibilidad de que estos *Triunfos* —mencionados por primera vez en 1486— se iniciaran años atrás, poco antes de morir el marqués Ludovico, se ha relacionado con diversas publicaciones sobre el tema en torno a 1460. Martindale



Los triunfos: toros para el sacrificio y elefantes, por Mantegna, Londres, Hampton Court

(1979, 50-52) recuerda que la *Roma Triumphans* de Falvio Biondo, escrita entre 1457-59, fue presentada al Papa Pío II en Mantua durante el concilio ya citado en 1459, aunque no fuera publicada hasta 1472. En esta misma fecha se imprimió también *De Re Militari* de Valturio y es una fecha muy próxima a la de la carta que en 1476 envió Lorenzo de Médicis —redactada por Poliziano— a Federico de Aragón a Nápoles, en la que se hablaba de los arcos triunfales, carros, trofeos, etc. con que los antiguos celebraban el triunfo de los grandes gobernantes. Se trataría pues de una fase esencial en la configuración de un modelo que adquirió forma en la obra de Mantegna, pues Martindale considera que el pintor comenzaría a trabajar en ellos hacia 1474, una vez acabada la *Cámara de los esposos*, aunque en 1492 todavía estaban inacabados.

Otros artistas trataron el tema del triunfo inspirado en los de la antigua Roma, y sobre ello podemos recordar tanto los relieves que representan a Alfonso de Aragón en el arco de Castel Nuovo en Nápoles, como obras de Piero de la Francesca mostrándonos en sendos carros triunfales a Federico de Montefeltro y Battista Sforza, pero ninguna de estas obras tuvo la proyección de la obra de Mantegna. En ella la erudición del pintor a la hora de recrear la Antigüedad debió

satisfacer plenamente a los Gonzaga, que guardarían en su biblioteca todas las posibles fuentes literarias empleadas por Mantegna: descripciones de la antigua Roma, que le servirían para imaginar una arquitectura que se ha relacionado también con el *De Re Aedificatoria* de Alberti e incluso con la arquitectura veneciana de su tiempo (Martindale, 1979, 131-133); las *Vidas* de Plutarco; la obra de Appiano, traducida al latín en 1453 e impresa en 1477, que en su libro VIII describe el triunfo de Escipión el Africano; las obras ya citadas de Valturio o de Biondo...

Martindale ha señalado otra posible fuente, además de éstas, como sería la carta escrita en 1411 por Chrysoloras al emperador de Bizancio describiendo la ciudad de Roma. Esta carta fue traducida del griego al latín en 1454 y se conserva una copia con las armas de los Gonzaga, probablemente procedente de su biblioteca. Es posible que Mantegna conociera esta carta en la que se describían los arcos triunfales y se imaginaba cómo debieron ser aquellas grandes celebraciones (Martindale, 1979, 51).

Como el mismo autor ha indicado, en las posibles fuentes había, sin embargo, muy poca información sobre el triunfo de César celebrando la victoria sobre los Galos, que es el tema elegido por los Gonzaga. De nuevo sería la visión *interesada* de la historia en función del propio presente lo que guiaría la selección, entre todos los triunfos antiguos posibles, precisamente del de César pues su fama se basaba sobre todo en sus hazañas militares, al igual que la gloria de los Gonzaga.

La mujer

... Alejandro le mostró su afecto en una circunstancia muy especial. Efectivamente, una vez ordenó a Apeles pintar desnuda, en admiración a su belleza, a la favorita de sus concubinas, llamada Pancaspe, y cuando el rey se dio cuenta de que el pintor, mientras obedecía la orden, se había enamorado de ella, se la regaló: era magno de ánimo, más magno aún en el dominio de sí mismo y no menos magno en este hecho que en cualquier victoria. Ciertamente, consiguió vencerse a sí mismo, porque no sólo regaló al artista una concubina, sino a una persona amada, sin conmoverse siquiera por los sentimientos de la favorita, que había sido del rey y ahora era del pintor.

Siempre que se cuenta la historia que mejor demostró el aprecio que Alejandro Magno tuvo hacia su pintor Apeles —tema ampliamente difundido no sólo en el Renacimiento, sino también en el Barroco— los protagonistas eran Apeles y Alejandro, y muy rara vez las últimas palabras de Plinio acerca del disgusto que ello causó a la favorita fueron tenidas en cuenta y en todo caso se interpretaron como lamento por una pérdida de posición social.

La erudición del pintor a la hora de recrear la Antigüedad debió satisfacer a los Gonzaga

Si hemos citado este ejemplo es por pertenecer al ámbito de la pintura y mostrar cómo la mujer se difuminaba siempre tras el protagonismo del varón. Incluso en la anécdota de Plinio, no dejaba de ser un objeto que se podía regalar, aunque este objeto tuviera sentimientos.

La mujer en el Renacimiento seguía siendo —como en siglos pasados— tan sólo hija, esposa, viuda y sobre todo madre. En esta vida, de-

finida siempre por su papel respecto al varón, la necesidad de asegurar la continuidad dinástica entre las clases superiores hizo que las damas nobles parieran incluso más que las de las clases inferiores, que al menos tenían un periodo de menor fertilidad durante la lactancia.

Sin embargo, algunas de estas damas nobles, esposas, viudas y madres de estos príncipes a que nos venimos refiriendo, también fueron protagonistas en otras esferas de la vida cortesana. En la *Cámara de los esposos* —por ejemplificarlo con una imagen ya conocida del lector- podemos ver a Bárbara de Brandeburgo casi en el mismo plano que a su marido Ludovico Gonzaga, atenta y partícipe de lo que sucede, a la vez que rodeada de sus hijos. Las cualidades más apreciadas en estas damas las resumía Castiglione en *El Cortesano* con las siguientes palabras: *se la bellezza, i costumi, l'ingegno, la bontà, il sapere, la modestia e tante altre virtuose condicioni che alla donna avemo date, saranno la causa dell amor del cortegiano verso lei*, el cortesano a su vez —seguía Castiglione— para conquistar a la mujer debía ser noble, valeroso con las armas, pero también en las letras y la música, gentil, buen conversador...

La figura de Isabella d'Este, para quien Mantegna realizó algunas de las mejores obras del final de su vida, responde a esa imagen del *Cortesano* que acabamos de citar: ingeniosa, sabia, bella... fue capaz de cumplir con sus papeles de esposa y madre y a la vez de dejar su nombre entre los de los grandes mecenas del Renacimiento. De la corte de Ferrara llegó a la de Mantua después de casarse con Francesco y no debió extrañar mucho el ambiente, pues los Gonzaga parece que siempre cuidaron la educación de las mujeres de la familia. Una hermana de Ludovico —que acabaría ingresando en un convento por voluntad propia—, Cecilia Gonzaga, fue educada al igual que su hermano por el humanista Vittorino da Feltre y Elisabetta Gonzaga, amiga de Isabella d'Este e interlocutora en *El Cortesano* de Castiglione, fue otro modelo de dama culta.

Isabella d'Este y su *Studiolo*

Isabella d'Este nació en Ferrara en 1474, el mismo año en que Mantegna acabó la *Cámara de los esposos*, y se casará con Francesco Gonzaga en 1490. Esta mujer fue educada por un gran humanista, Battista Guarino (hijo del famoso humanista Guarino de Verona), en la corte de Ferrara, al lado de su hermana Beatriz, que a su vez llevó su cultura y refinamiento a otra corte vecina como fue la de los Sforza en Milán. Isabella sabía griego y latín, leía a Virgilio y a Cicerón, amaba la música, le interesaba la ciencia de la cartografía y su conocimiento de la mitología y de la antigüedad queda atestiguado, además de por su colección, por las pinturas que realizó para ella Andrea Mantegna, que le fue recomendado precisamente por su preceptor, Battista Guarino. En 1492 había hecho ir a Mantua a un joven humanista, Niccolò Panizzato, para perfeccionar con él su conocimiento de la literatura clásica. Pese a que las ocupaciones de la marquesa acabaron por dejar sin lugar el encargo, eximiéndole en seguida de sus obligaciones (Martines, 1980, 298), es un dato más a añadir entre los que nos van aproximando al espíritu de Isabella d'Este antes de analizar las pinturas que para ella realizó Mantegna.

Isabella fue la primera mujer que tuvo un Studiolo

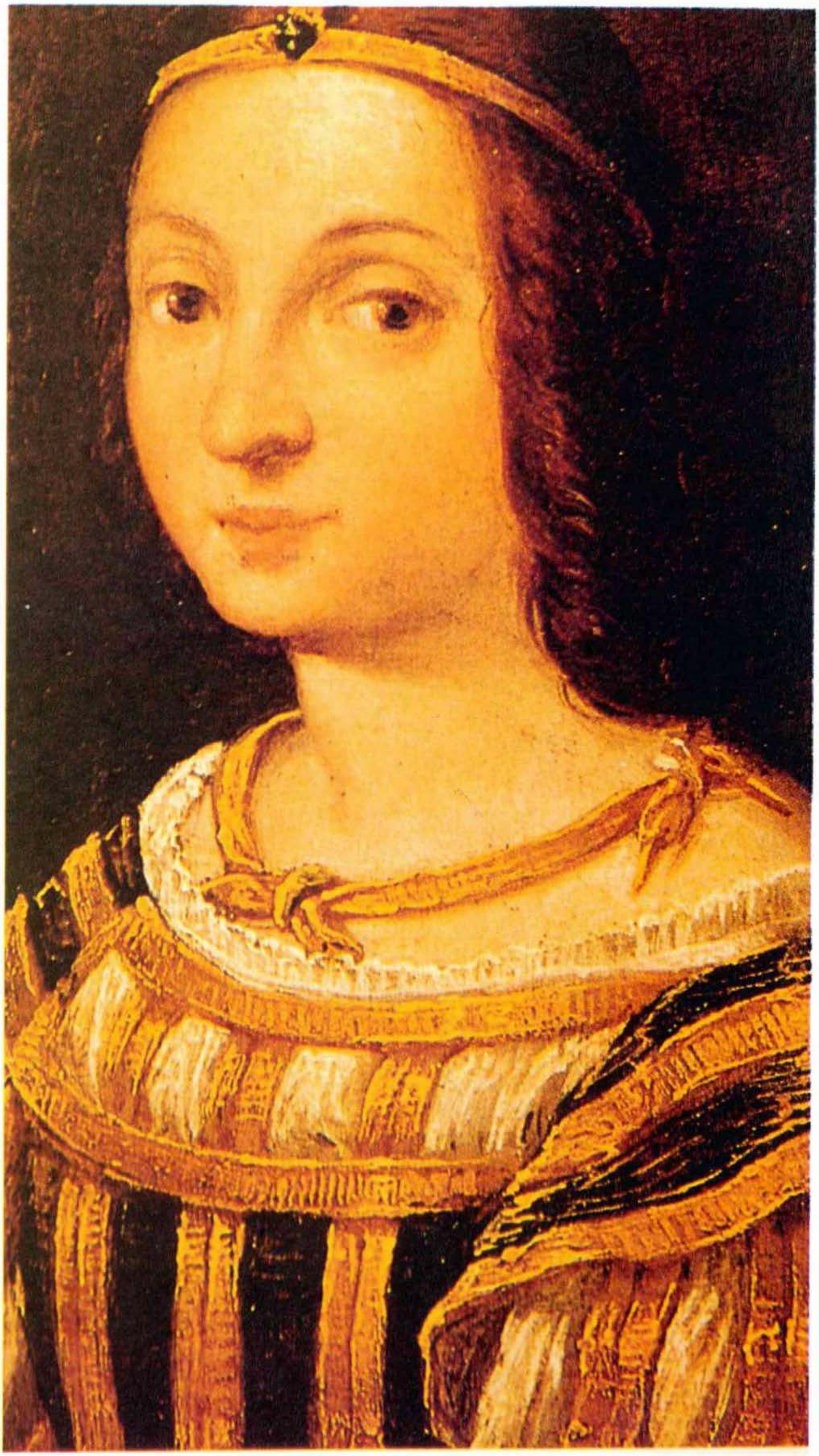
Nada parecía serle ajeno a esta mujer, que se ocupaba del gobierno mientras Francesco estaba en sus campañas militares e incluso tomó el poder en 1509 cuando su marido fue hecho prisionero, en una actitud que la historia ha identificado siempre con lo masculino, pero en la que Isabella demostró ser tan hábil diplomática como buena gobernante. Lo que no pudo impedir fue el rechazo que esto produjo en su marido, que la apartó de toda labor de gobierno una vez liberado en 1510, rodeándose de cortesanos hostiles a Isabella. Sólo a la muerte de éste en 1519 Isabella retomaría las labores de gobierno ante la minoría de edad del heredero. Quizá sea éste el momento de recordar que la atracción por la figura de César —que llevó a la creación de la espléndida serie de los *Triunfos* a que nos hemos referido anteriormente— no fue exclusiva de los varones Gonzaga, pues se sabe que la mujer de Francesco adquirió libros relacionados con este personaje y que cuando encargó obras para su *Studiolo* a otros pintores después de Mantegna, les recordaba que habrían de competir con las del pintor de los *Triunfos*, como si fuera el *Triunfo de César* la mejor obra pintada nunca por Mantegna.

Al igual que su hermano Lionello d'Este, Isabella se hizo un *Studiolo*. El de Lionello —que es el primero de que se tiene noticia en estas cortes italianas del Quattrocento— estuvo en el palacio ferrarés de Belfiore y el de Isabella en el palacio de Mantua. La decoración del *Studiolo* de Lionello se llevó a cabo entre 1447 y 1463, y fue resultado de la colaboración de humanistas y artistas al servicio de los deseos del príncipe. En él, al igual que en el de Isabella, las musas tendrán un papel relevante, como no podía ser menos en estos *Studiolos*, que fueron desde esta época los pequeños espacios reservados en los que el príncipe se retiraba a estudiar y a meditar dentro de su palacio. Allí guardaban por tanto sus libros, sus cuadros y sus objetos más queridos, allí las imágenes más sugerentes.

Isabella obligaba a sus pintores a seguir sus deseos en todos los detalles

Isabella fue la primera mujer que tuvo un *Studiolo*. Parece que el proyecto dataría de 1495 —aunque se ha dado también la fecha de 1491, recién llegada a Mantua, para el inicio de las obras— y que el programa iconográfico fue decidido por la misma Isabella, asesorada por el humanista Paride Ceresara, un noble de Mantua cuya cultura y curiosidad lo convirtieron en un alma gemela de Isabella. También se ha apuntado el nombre del escritor Mario Equicola, asesor de algunos príncipes en temas de iconografía, como el posible responsable de los temas encargados a Mantegna, pero su relación con Isabella fue más tardía, cuando ya las pinturas estaban hechas. Además de Mantegna, hicieron pinturas para el *Studiolo* Perugino y Lorenzo Costa. A Giovanni Bellini también le fue encargada una obra aunque finalmente no la hizo por juzgar que no se le daba suficiente libertad para su realización.

De hecho Isabella obligaba a sus pintores a seguir sus deseos en todos los detalles: el tema, el escenario, la luz que iluminaría a las figuras... (Yriarte, 1895, 397) lo cual explicaría el carácter literario y alegórico, a veces algo oscuro en sus significados, de los cuadros hechos para ella. Paride Ceresara, el poeta y humanista que asesoró sobre los temas, fue un buen colaborador en ese empeño y, por ejemplo, escribía sobre la obra encargada a Perugino que su deseo era que el pintor representara *una batalla de la Castidad contra la Lujuria, es decir, que Palas y Diana combatirán virilmente contra Venus y el Amor*, con lo que encontramos el tema de la Castidad y el



Retrato anónimo de Isabella d'Este, Viena, Kunsthistoris-ches Museum

Amor —con todas las implicaciones morales a que el tema daba cabida— que, como veremos, es también el tema latente de los cuadros pintados por Mantegna para el *Studiolo.*

Mujer con un gusto artístico muy definido, nunca le gustaron al parecer los retratos que hacía Mantegna, habiendo de ello varios testimonios. Sin embargo, sí recurrió al pintor para las obras de su *Studiolo* y consideró que el encargo que ella misma le hizo también a Perugino de otra obra supuso para este pintor un difícil reto por tener que competir con las obras de Mantegna. El viejo Mantegna encontró en ella por tanto alguien capaz de apreciar su obra, a la vez que de imponer su gusto en la obra del pintor, pues el movimiento y la gracia de las figuras que recorren estas pinturas para contarnos una historia mitológica están tan lejos de la claridad compositiva y serenidad de otras obras del pintor, que nos hacen reflexionar sobre hasta qué punto durante toda su vida Mantegna fue un artista capaz de satisfacer los gustos de cualquier mecenas.

Le fueron encargados por la marquesa el *Parnaso* (París, Louvre), que estaba ya acabado en 1497 y posteriormente el *Triunfo de la Virtud* (París, Louvre) que al parecer estaba acabado en 1502. Estas dos obras —además del *Mito del dios Como* encargada también a Mantegna, pero realizada por Lorenzo Costa a su muerte— hoy en el Louvre como todas las del *Studiolo* son obras en las que a través de la mitología se ponen de manifiesto los principios que regían la vida de esta mujer. En su biblioteca se sabe que se encontraban, además de romances medievales y textos humanistas, los escritos de Petrarca, el *Asno de Oro* de Apuleyo, las *Imágenes* de Filostrato y las *Metamorfosis* de Ovidio (Brown, 1977, 158), sin duda un buen material con el que elaborar temas cargados de significados.

A Isabella, mujer con un gusto artístico muy definido, nunca le gustaron, al parecer, los retratos que hacía Mantegna

El tema principal de las obras de Mantegna para el *Studiolo* sería el de la virtud y en concreto la castidad a través de una reflexión sobre el amor. Son éstos los temas también del libro *Cárcel de Amor*, del español Diego de San Pedro, publicado en 1492 y que fue uno de los favoritos de Isabella entre los que tenía en su biblioteca. Antes de volver sobre este libro, vamos a analizar con más detalle los temas que la marquesa hizo pintar a Mantegna.

La Castidad y el Amor

El *Parnaso* (París, Louvre, 1497) fue acabado en 1497, pues fue ese año cuando Lorenzo de Pavía envió desde Venecia el barniz necesario para darlo por finalizado. Parece que pudo ser comenzado en 1493, pues en septiembre de ese año la marquesa pedía a Antonio Salimbeni que la enviara desde Venecia los colores que necesitaba Mantegna para la obra (Yriarte, 1895, 395). En esta obra aparecen en el centro Venus y Marte, de cuya unión nació Anteros, el dios que espanta al amor en lugar de provocarlo como hace su hermano Cupido, nacido también de Venus. Anteros, el amor celeste, dirige su larga cerbatana hacia Vulcano, el esposo de Venus, y símbolo quizá del amor sensual y la lujuria frente al amor espiritual que podría representar la unión de Marte y Venus (Lightbown, 1986, 220-225).

Por otra parte, Wind (1971, 94), al analizar el tema mitológico en este cuadro, recuerda cómo de la unión de Marte (dios de la

guerra) y de Venus (diosa del amor), nació la Armonía, y el carácter positivo de esa unión lo relaciona con los *Diálogos* de Leone Ebreo, en los que se afirmaba que cuando *la unión es extraordinaria, es apelada amorosa o adúltera y los padres que se unen son llamados amantes*, frente a la unión matrimonial y regular. También señala este autor cómo hay referencias a la unión de Marte y Venus —como unión de contrarios de la que nace la Armonía— en Plutarco, Platón y Pico della Mirandola. Este último, muerto en 1494, había vivido en Ferrara un tiempo recibiendo la influencia del humanista Battista Guarino, hijo del que había generado ese centro de humanismo que fue la corte de Ferrara. Este Battista Guarino fue también, tal como hemos dicho anteriormente, el preceptor de Isabella, así que no parece aventurada la suposición de que ésta conociera y se interesara por las obras de Pico. Precisamente en una de ellas, recuerda Wind que este humanista escribió lo siguiente respecto al tema de Venus y Marte:

Y puesto que es necesario en la constitución de las cosas creadas que la unión sobrepase la lucha (de lo contrario la cosa perecería porque sus elementos se separarían), por eso dicen los poetas que Venus ama a Marte, porque la Belleza, a la que llamamos Venus, no puede subsistir sin contrariedad, y que Venus amansa y mitiga a Marte, porque el poder atemperante reduce y sobrepasa la lucha y el odio que persiste entre los elementos contrarios. Similarmente, de acuerdo con los astrólogos antiguos, cuya opinión siguen Platón y Aristóteles y de acuerdo con los escritos del español Abenazra y también con Moisés, Venus fue situada en el centro de los cielos a continuación de Marte, porque ella debe aplacar su impulso que por naturaleza es destructivo y corruptor...

El tema principal de las obras de Mantegna para el Studiolo *sería el de la virtud y en concreto la castidad a través de una reflexión sobre el amor*

Posiblemente todas estas reflexiones acerca de los significados de esa unión de Venus y Marte, cuyo fruto como vamos viendo siempre fue considerado positivo, influyeran en la elección de un tema en el que Vulcano, el marido engañado, aparecía como representante de la cara negativa del amor, del amor carnal. Pero una vez suprimidas esas pasiones carnales, y nacida la Armonía, el espíritu quedaba libre para dedicarse a tareas superiores. Estas vienen representadas por la danza de las nueve musas —fieles compañeras de esa vida contemplativa amada por Isabella— al son de la música de Apolo, dios de la inteligencia, el que *todo lo ve el primero* según se podía leer en las *Metamorfosis* de Ovidio.

El dios Mercurio y el caballo alado Pegaso asisten a la escena. Mercurio es el dios de la elocuencia, el que guía a los hombres en el conocimiento, el mensajero de los dioses y protector de los amores de Marte y Venus. La elocuencia fue la cualidad que hizo famosos a grandes humanistas y que Petrarca identificaba como una realidad propia de las ciudades (Martines, 1980, 269). Pegaso es el caballo que transporta a los poetas al monte Helicón, que sirve de escenario (también puede ser el monte Parnaso y de ahí el título de la obra, considerado erróneo por muchos estudiosos) a esta obra mitológica. La música, la poesía y las artes serían por tanto ocupaciones de esta mujer, plenamente dedicada a la vida del espíritu en su *Studiolo*, tras haber vencido las pasiones de lo terrenal.

El humanista de la corte Battista Fiera al describir el Parnaso, iden-

Atenea expulsa a los vicios del jardín de la virtud, por Mantegna, París, Museo del Louvre

tificaba a Venus y Marte con Isabella y su marido, lo que podría suponer algo añadido al tema del amor como es la sublimación del amor conyugal, aunque quizá Fiera lo único que pretendía era halagar a la hermosa Isabella comparándola con Venus. Sabiendo lo que se sabe de la vida de Isabella y sus cualidades de gobernante, quizá ella misma se pudiera sentir identificada en esa unión de contrarios representada por Marte y Venus ante el lecho. Por otra parte, la importancia de la elocuencia, que aquí representa el dios Mercurio, estaría en relación con ese ambiente humanista en que se movía la marquesa, en el cual la elocuencia, el arte de la persuasión, el dominio de la palabra hablada o escrita se consideraba una de las cualidades más necesarias a todo gobernante.

Palabras para la imagen

El carácter literario de estas escenas es mucho más claro en la segunda obra, el *Triunfo de la Virtud* o *Atenea expulsa los vicios del jardín de la Virtud*. Mantegna la acabaría probablemente en 1502, pues en julio Isabella pedía, de nuevo al mismo Lorenzo da Pavía, que le enviara *tanta vernice da vernigare el quadro del Mantinea, quanto fu l'altra ce mandasti per l'altro quadro*, refiriéndose al *Parnaso*, acabado años antes.

Mercurio y Pegaso en un detalle de *El Parnaso*, por Mantegna, París, Museo del Louvre

En la segunda obra la diosa Minerva entra en escena blandiendo

una lanza rota —y por tanto ya empleada— en el jardín de la mente mientras la Justicia, la Fortaleza y la Templanza contemplan la escena desde una nube. Si Atenea es la diosa virgen, la más casta —además de la más sabia— también a la izquierda aparece Dafne, otro ejemplo de castidad, convertida en árbol precisamente para huir de los intentos de seducción de Apolo.

El contenido literario de la obra precisa en este caso ayudarse de inscripciones para hacer más comprensible el mensaje. Así, mientras Dafne está envuelta en una cartela explicativa, otra cartela en el lado derecho *(et mihi virtu tu matri succurite divi)* nos indica que tras los muros está prisionera la madre de todas las virtudes, quizá la Prudencia, que está ausente de la nube donde debería estar con el resto de las virtudes cardinales.

El amor carnal, la lujuria, ha hecho que todos los vicios se apoderen de la mente. La Venus terrenal, sobre un centauro símbolo de la componente animal que tienen los hombres y que se apodera de ellos cuando se abandonan a la lujuria, ocupa el centro de la composición. La iracunda Atenea hace huir a las ninfas, a una mujer con patas de cabra que se ha identificado con la Lujuria (al igual que el sátiro que huye por el estanque), al Ocio llevado por la Inercia —*otium si tollas periere cupidinis arcus* se puede leer a la izquierda de estas dos figuras— y a la Avaricia y la Ingratitud que transportan a la Ignorancia, cada figura con la correspondiente inscripción identificativa, lo cual acentúa el carácter literario de la obra. Las figuras marcan una secuencia rítmica que recorre la tela de izquierda a derecha con la armonía de una pieza musical.

La *Cárcel de Amor*

Como ya dijimos, uno de los libros favoritos de Isabella fue *Cárcel de Amor*, de Diego de San Pedro, gran parte del cual está dedicado a una reflexión sobre la mujer motivada por los desgraciados amores de Leriano y Laureola. Con las ideas que vamos a transcribir aquí de este libro acerca de la mujer es bastante posible que se identificara en cierta medida Isabella, al igual que otras mujeres poderosas y cultas de la época.

Según escribía este autor, erraban los que hablaban mal de las mujeres por las siguientes razones, que son casi el punto de partida obligado ya que reconocen de algún modo la inferioridad femenina: por ser éstas criaturas de Dios, por ser mujer la Virgen María, porque carecen de la fuerza física del hombre para responder a las ofensas, porque todo hombre es nacido de mujer, porque Dios ordenó honrar al padre y a la madre, porque según las leyes de la caballería todo noble caballero debe reverenciar a las mujeres, porque el alma se condena deshonrando a la mujer con las palabras, porque son hermosas... para concluir este capítulo cifrando su valoración en el papel de madre que, como hemos dicho, siguió siendo la razón de la existencia de las mujeres: *dellas nacieron ombres virtuosos que hizieron hazañas de dina alabança; dellas procedieron sabios que alcançaron a conocer qué cosa era Dios, en cuya fe somos salvos; dellas vinieron los inventivos que hizieron cibdades y fuerças y edeficios de perpetual ecelencia...*

Uno de los libros favoritos de Isabella fue Cárcel de Amor, *de Diego de San Pedro*

Es probable que Isabella d'Este se sintiera más identificada no con éstas, sino con las razones que da para que los hombres se sientan obligados con las mujeres. Son las que siguen y ciertamente no tienen desperdicio desde el punto de vista de la historia de la mujer: hacen a los rudos prudentes y a los torpes discretos gracias al amor que despiertan en ellos, el hombre practica la virtud de la justicia y de la templanza para ser amado por ellas y le dan la fortaleza necesaria para realizar *hechos muy hazañosos*. Pero, como sigue Diego de San Pedro, no sólo dotan al hombre de las virtudes cardinales (las mismas que aparecen en el cuadro de Mantegna ya comentado del *Triunfo de la Virtud)*, sino también de las teologales: la Fe puesto que el enamorado creería en Dios *porque pudo hazer a aquella que de tanta ecelencia y hermosura les parece*, la Esperanza pues el enamorado siempre espera —*esperan en su fe, esperan en su firmeza, esperan en la piedad de quien los pena, esperan en la condición de quien los destruye, esperan en la ventura...*— y la Caridad, la propiedad de la cual es amor.

Sigue el autor con otras cualidades femeninas que quizá Isabella pondría en práctica en su matrimonio con Francesco Gonzaga, antes de que la incompatibilidad entre ambos se hiciera manifiesta, aunque es posible que prefiriera practicarlas consigo misma y sobre todo con su querido heredero, Federico: la mujer aconseja al hombre —*son sus consejos pacíficos sin ningún escándalo: quitan muchas muertes, conservan las paces, refrenan la ira y aplacan la saña. Siempre es muy sano su parecer*— hacen al hombre honrado, le apartan de la avaricia y le dan la libertad, acrecientan y conservan las rentas, obligan al hombre a la limpieza, les educan y les hacen *ser galanes* y cuidar su aspecto. Finalmente, les hacen amar la música, ese arte al que Isabella era tan aficionada, así que es posible que entendiera muy bien estas palabras: *¿por quién se asueñan las dulces canciones? ¿por quien se cantan los lindos romances?... ¿por quién se adelgazan y sotilizan todas las cosas que en el canto consisten?* Ella misma cantaba en privado, y al parecer lo hacía muy bien.

De todas estas cualidades eran ejemplo algunas de las grandes mujeres de la Antigüedad que alcanzaron la fama justamente por la castidad y el amor conyugal, que al fin y al cabo es parte del tema, como hemos visto, de las pinturas del *Studiolo*. Estas mujeres eran Lucrecia, Porcia, Penélope, Julia, Artemisa..., pero Diego de San Pedro incluía también ejemplos de mujeres de la Biblia y de los tiempos presentes. Es, por tanto, una especie de galería de mujeres ilustres que nos puede recordar perfectamente las series de hombres ilustres pintadas en el Quattrocento como ejemplos de virtud y valor con los que identificarse, sólo que aquí —y eso es lo extraordinario— se trata de mujeres. Diego de San Pedro citaba incluso a algunas mujeres españolas como ejemplos de castidad y, entre unos y otros ejemplos, no puede faltar por supuesto el de la diosa Atenea —que expulsa a los vicios en el cuadro de Mantegna— *nueva inventora de muchos oficios de los mugeriles y aun de algunos de los ombres, virgen bivió y acabó.*

Como intuimos a través de estas lecturas y de estas imágenes, el papel de la mujer en aquella sociedad cortesana se podía identificar muy bien con algunos de los planteamientos de Diego de San Pedro, pues por sus páginas desfilaban los ejemplos femeninos que podían servir de modelo a mujeres como Isabella y quizá en esas páginas pudo inspirarse para algunos de los temas de las pinturas de su *Studiolo*.

Es, por tanto, una especie de galería de mujeres ilustres

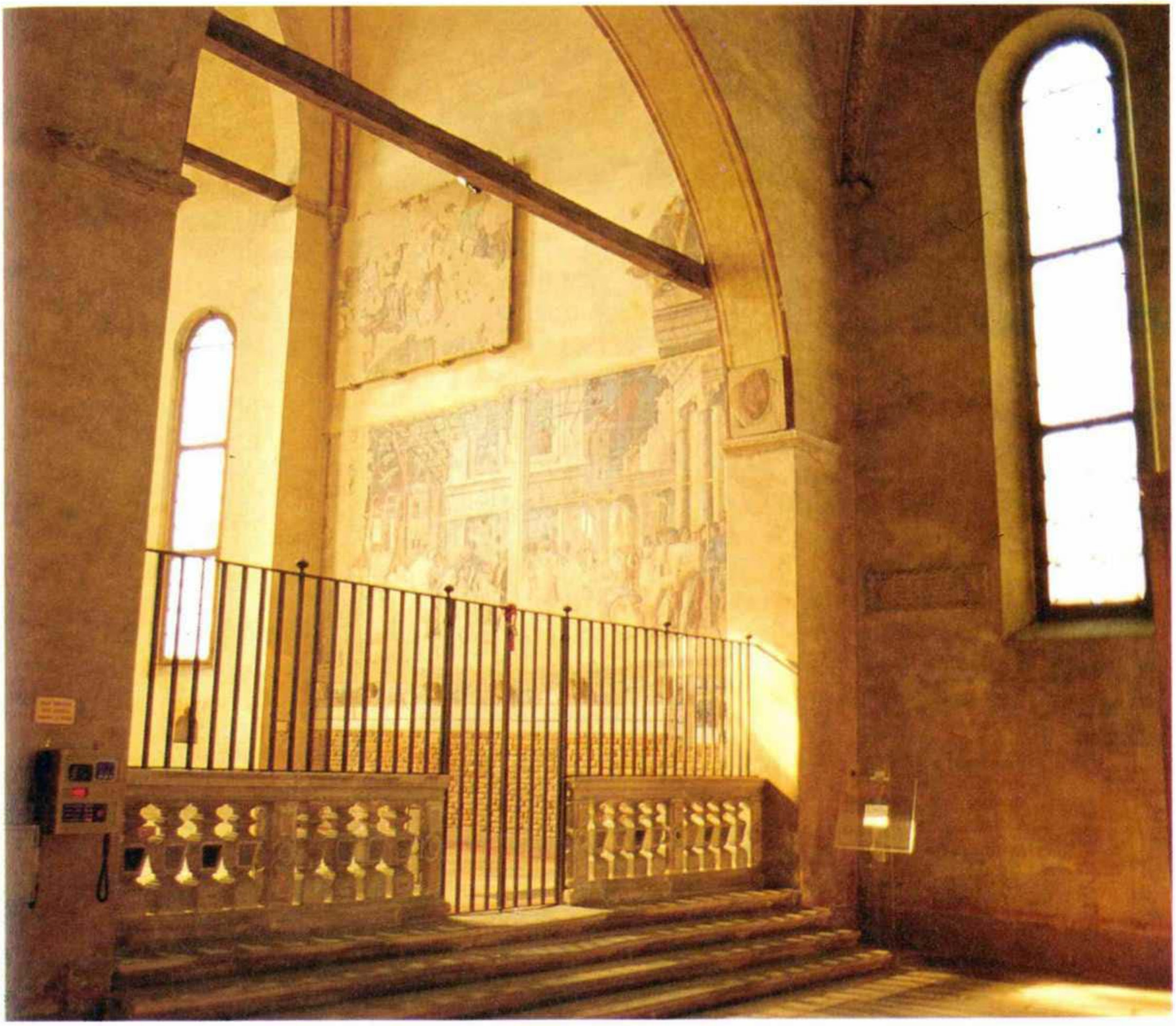
Los temas: el factor del encargo

EN el capítulo anterior hemos ido planteando algunos de los temas que Mantegna realizó en la corte de los Gonzaga precisamente para satisfacer los gustos de sus poderosos clientes. Aunque durante casi toda su vida trabajó para ellos, tuvo, sin embargo, otros encargos en los que demostró su capacidad para satisfacer los gustos de unos clientes que le buscaron por las características concretas de su arte. Esa conjunción armónica de cualidades de la oferta y exigencias de la demanda se produjo pocas veces. Volveremos a tratar de los Gonzaga en relación con determinados temas, pero ha llegado el momento de hablar del eco de la genialidad de Mantegna en otros muchos clientes.

La devoción: los temas religiosos

El sentimiento religioso siempre ha sido determinante para el encargo de obras de arte hasta la época contemporánea. Cuadros para oratorios privados, iglesias, capillas de enterramiento... llenan hoy los museos y las colecciones privadas. Muy pocos de ellos permanecen en el lugar para el que fueron encargados, que sería como siempre deberíamos contemplar una obra de arte, pero en esto la obra de Mantegna nos ofrece también algunas excepciones, sobre todo la del retablo de *San Zenón* en Verona, que permanece hoy en la iglesia para la que fue realizado. Los clientes que encargaron a Mantegna obras de tema religioso fueron en su mayor parte nobles y altos personajes de la iglesia, antes de que la rueda de la fortuna le llevara a trabajar para los Gonzaga en Mantua casi con exclusividad.

En las obras religiosas, y en determinados momentos de la historia del arte, se puede detectar un mayor conservadurismo formal que se suele relacionar con la necesidad de que el fiel reconozca los modelos mediante claves que le remitan visualmente a obras anteriores. Esto era así sobre todo en aquellas obras destinadas a ser contempladas por los fieles, muy distintas a veces de aquellas que eran encargadas para los oratorios privados, en las que los gustos del cliente podían pasar por encima de los convencionalismos hasta el punto de dejar todavía hoy en la oscuridad algunas posibles interpretaciones. Ejemplo de lo primero en la producción pictórica de Mantegna puede ser en la *Asunción de la Virgen* de la Capilla Ovetari, iniciada por



Estado actual de la Capilla Ovetari en la iglesia de los Eremitani de Padua

Pizzolo, en la cual la Virgen, por el alargamiento de la figura y la posición adoptada, se ha relacionado con modelos bizantinos.

Lo más interesante de esta obra es, sin embargo, el conflicto surgido entre Andrea y su cliente, Imperatrice Ovetari, por el hecho de que Mantegna hubiera pintado tan sólo ocho apóstoles en el momento de la Asunción. El pintor Pietro da Milano, llamado a dar su opinión, afirmó que debido al poco espacio Mantegna no había podido pintar más, pero que los ocho estaban tan bien pintados, que le debían pagar lo mismo que si hubiera pintado a los doce. También fueron llamados a dar su dictamen en el pleito surgido entre cliente y pintor, pero por parte del cliente, Squarcione (cuya opinión no se conoce) y Giovanni Storlato que en cambio pensaba que bastaba con haber pintado más pequeños a los apóstoles para que hubieran cabido los doce. En realidad el problema planteado refleja algunos de los cambios que se estaban produciendo en la relación artista/cliente, al poner en cuestión costumbres tan consolidadas como que el pintor había de ser fiel al tema encargado en todos sus detalles o que cobraba en función del número de figuras pintadas. Frente a esto emerge el nuevo pintor, cuyo genio está por encima de esos detalles y así es aceptado por el cliente. De hecho Mantegna siguió trabajando para Imperatrice Ovetari en la capilla de su difunto marido y hoy queda una

Algunos clientes forzaban al pintor a un cierto conservadurismo

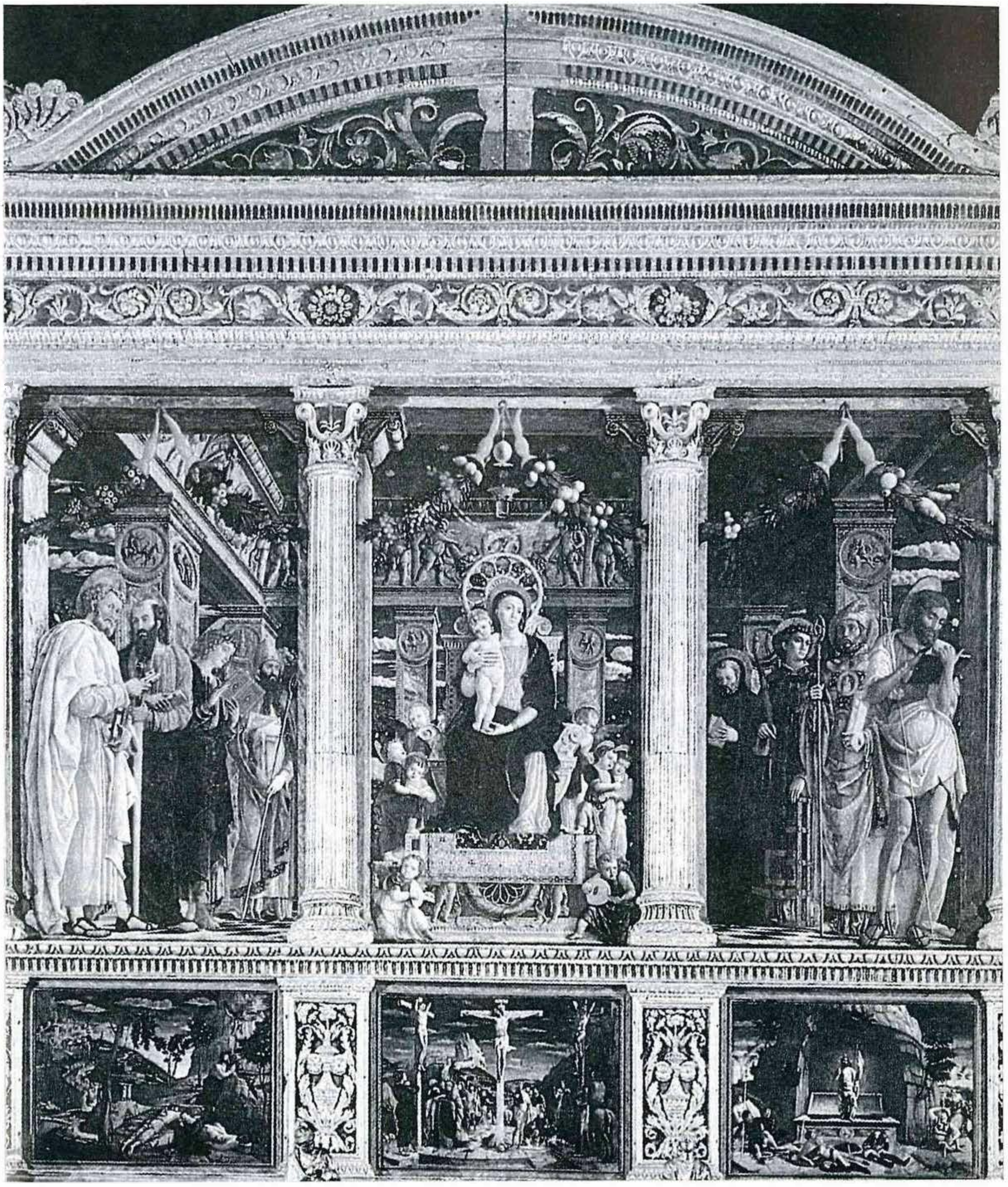
obra maestra en la que los ocho apóstoles forman un círculo y los juegos espaciales tan queridos a Mantegna le llevan a colocar a uno de ellos abrazando la pilastra del arco que enmarca la composición con la naturalidad de quien adopta la postura más cómoda mientras queda absorto en el milagro.

La *Oración en el Huerto* (Londres, National Gallery, 1455), otra de sus obras maestras de la primera época, fue pintada en Padua para un cliente privado y es una imagen patética en la que la dureza del paisaje rocoso se convierte en la *arquitectura* que articula el espacio —incluso unas escaleras talladas en la roca llevan hasta el lugar que ocupa Cristo— y aparece ya ese gusto de Mantegna por las ciudades lejanas y las pequeñas figuras en los caminos, que unen esas ciudades sagradas con unos primeros planos de los que se adueñan las monumentales a la vez que patéticas figuras que absorben al fiel en el tema religioso.

La fama de Mantegna como pintor de temas religiosos se extendió a otras ciudades y, así, una de sus obras maestras, el *Retablo de San Zenón* (1457-59), le fue encargado por el abad del monasterio benedictino de San Zenón de Verona, Gregorio Correr. El pensamiento de este hombre, un humanista cristiano, dejó su impronta en la obra de Mantegna. El humanismo en algunos casos debió defender los estudios que propiciaba de la acusación de difundir valores paganos (Martines, 1980, 268), pero en este caso se trataba de esa suerte de alternativa que supuso el humanismo cristiano. La cultura de Gregorio Correr le llevó incluso a romper con la disposición tradicional de los retablos —para lo cual buscaría un pintor capaz de crear algo nuevo, como Mantegna— si bien la idea de tríptico es la base del conjunto. Por otra parte, su empeño en el conocimiento de los escritos de los Padres de la Iglesia —tanto griegos como latinos— probablemente determinó el que la lectura fuera el elemento común a la mayoría de los santos que aparecen en el retablo, alguno de los cuales no sólo lleva un libro, sino que lo lee con extremo interés, siendo en este sentido el más llamativo San Juan Bautista, porque Mantegna lo ha colocado vuelto por completo hacia el espacio en que nosotros nos encontramos. Un cliente excepcional permitió una obra excepcional, en la que el artista parece que diseñaría incluso el marco, que se convierte así en parte de la obra y sin el cual ésta perdería la coherencia del engaño visual buscado.

La pintura de altar

En otros casos, en cambio, los clientes forzaban al pintor a un cierto conservadurismo, tendencia con la que se ha relacionado la pervivencia de los polípticos, en los que muchas veces ni siquiera eran los pintores los responsables del marco, debiendo adaptarse a unas formas ya dadas. Probablemente fue ese el caso de una obra anterior, el *Políptico de San Lucas* (Milán, Brera, 1453), aunque el marco actual no es el original. Este, según relataba Scardeone, fue realizado por un tal *maestro Guglielmo* y en él debió situar Mantegna sus figuras monumentales y clasicistas, compuestas siguiendo las leyes de la perspectiva tal como se puede apreciar sobre todo en la tabla central donde se representa a San Lucas. Pese a la compartimentación im-



Retablo de San Zenón, por Mantegna, hacia 1457-1459, Verona, Iglesia de San Zenón

puesta por el marco (que parece que el marco actual acentúa todavía más), las figuras se relacionan formalmente mediante unas actitudes que llevan nuestra mirada hacia el eje central en que se sitúan San Lucas y, sobre él, la Piedad. Pese a la modernidad de estas figuras, la misma concepción del retablo y los fondos dorados resultan retardatarios. Sin duda satisficieron a los fieles de la iglesia de Santa Justina de Padua, para la que fue encargado el retablo y, sobre todo, a su abad, Mauro dei Folperti, responsable del encargo de la obra a Mantegna para la capilla de San Lucas en ese monasterio.

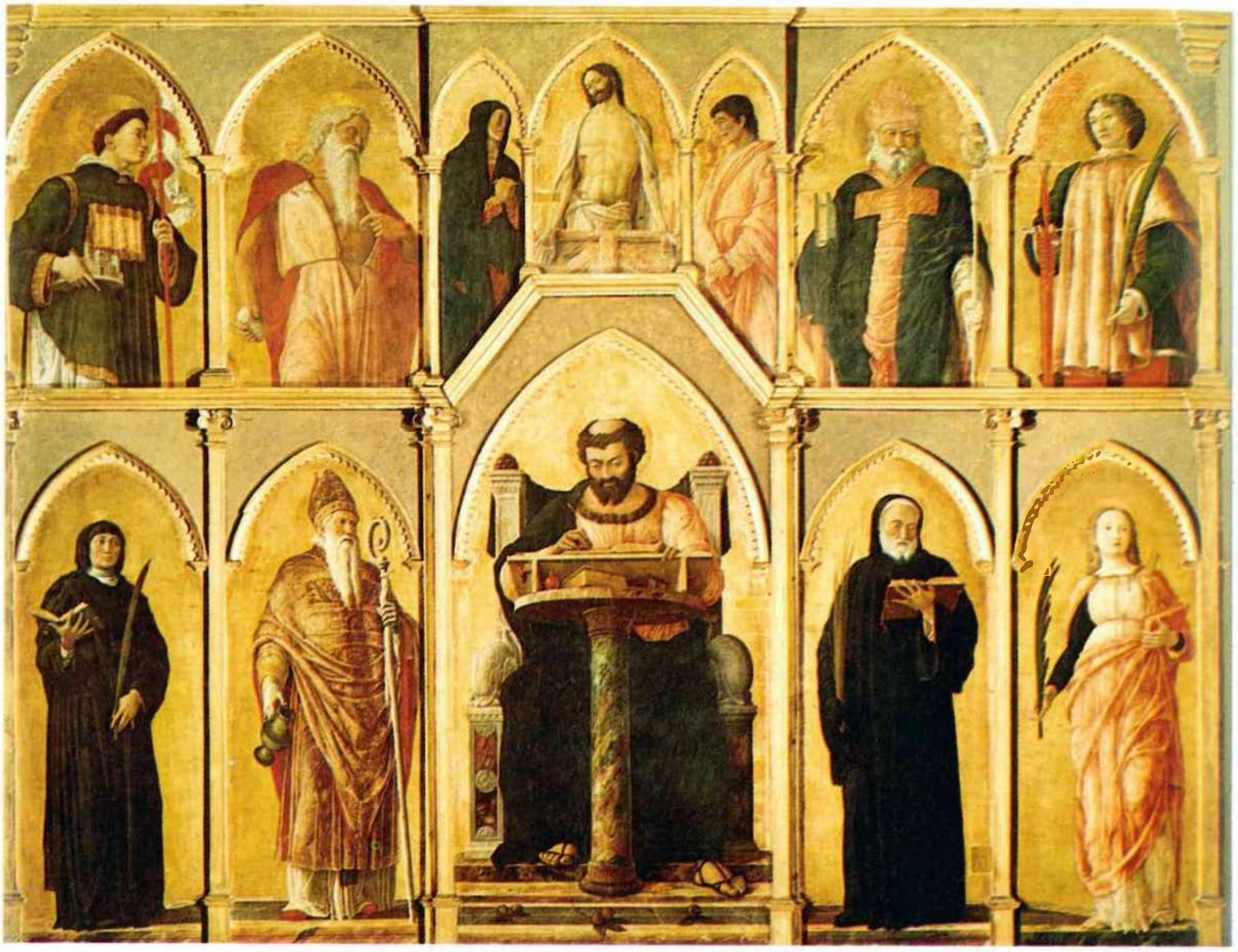
Con respecto al uso del oro, Mantegna lo utilizó en algunas de sus

Oración en el Huerto, por Mantegna, hacia 1455, Londres, National Gallery

pinturas religiosas, pero normalmente lo fundió de tal manera en el resto de los colores, que en nada puede recordar la crítica que Alberti hacía a los pintores que utilizaban el oro, esto es, que *habiendo puesto oro en una tabla plana, se puede ver que muchas superficies que era oportuno representar claras y fúlgidas, aparecen oscuras a los que miran, y otras que quizá debían estar ensombrecidas, se muestran más iluminadas.* El uso del oro en alguna obra por Mantegna está muy lejos del que le dio la pintura medieval por su tratamiento formal, pero en cuanto a significados sin duda conserva los mismos como materia preciosa capaz de enfatizar el carácter sagrado de la narración religiosa.

La pintura de altar conoció en el Quattrocento una gran innovación como fue la *pala*, esto es, una única obra, de gran formato, en sustitución del retablo, que permitía al pintor prescindir de los condicionamientos impuestos por la estructura arquitectónica a base de calles y cuerpos. Fue una creación florentina que pronto se extendió por toda Italia. Permitían grandes composiciones en las que empezaron a ser frecuentes las Sagradas Conversaciones de la Virgen con el Niño y Santos, de la que son buenos ejemplos la *Virgen Trivulzio* (Milán, Museo del Castello Sforzesco, 1497) y la *Virgen de la Victoria* (París, Louvre, 1496), de Mantegna.

Esta última obra fue pintada para Francesco Gonzaga, y fue concebida como un exvoto para dar gracias por la victoria conseguida contra los franceses en Fornovo (una victoria un tanto dudosa, puesto que también lo fue para los franceses, pero no por ello menos ce-



Políptico de San Lucas, por Mantegna, 1453, Milán, Pinacoteca Brera

lebrada). A esta función de la obra se añadió otra de carácter más didáctico, ya que fue encargada para sustituir otra imagen de la Virgen con Santos que estuvo pintada al fresco en la casa de un judío en Mantua y que había sido destruida. Este carácter de desagravio y de triunfo de la religión católica, además del prestigio del mecenas, sería lo que hizo que el traslado de la obra desde la casa de Mantegna hasta la capilla de la Victoria se convirtiera en un auténtico acontecimiento público. La obra se puede comprender casi como un emblema de la ciudad de los Gonzaga: Francesco aparece arrodillado como donante vestido de guerrero y el manto de la Virgen está sostenido por dos santos también guerreros como son san Miguel y san Jorge. El triunfo militar se acompasa con el triunfo religioso, pues en primer plano aparecen además san Juanito y su madre, santa Isabel, que recuerdan que el bautismo salva al hombre del pecado original (representado en el relieve del pedestal de la Virgen) y al fondo asoman los dos santos por excelencia venerados en Mantua: san Andrés y san Longinos, que fue quien llevó a la iglesia de San Andrés de esa ciudad la reliquia con la sangre de Cristo. Toda la protección de los santos para una ciudad gobernada por un guerrero cristiano se expresa en esta obra con unas imágenes dispuestas ya en una composición piramidal plenamente clasicista.

Con respecto a la *Virgen Trivulzio* (Milán, Museo del Castello Sforzesco, 1497), esta Sagrada Conversación le fue encargada para el monasterio de Santa María in Organo de Verona por mediación de Fra Giovanni da Verona que era entallador, miniaturista, escultor y arqui-

En la Virgen Trivulzio *la firma de Mantegna y la fecha de la obra están en el papel que lleva uno de los cantores*

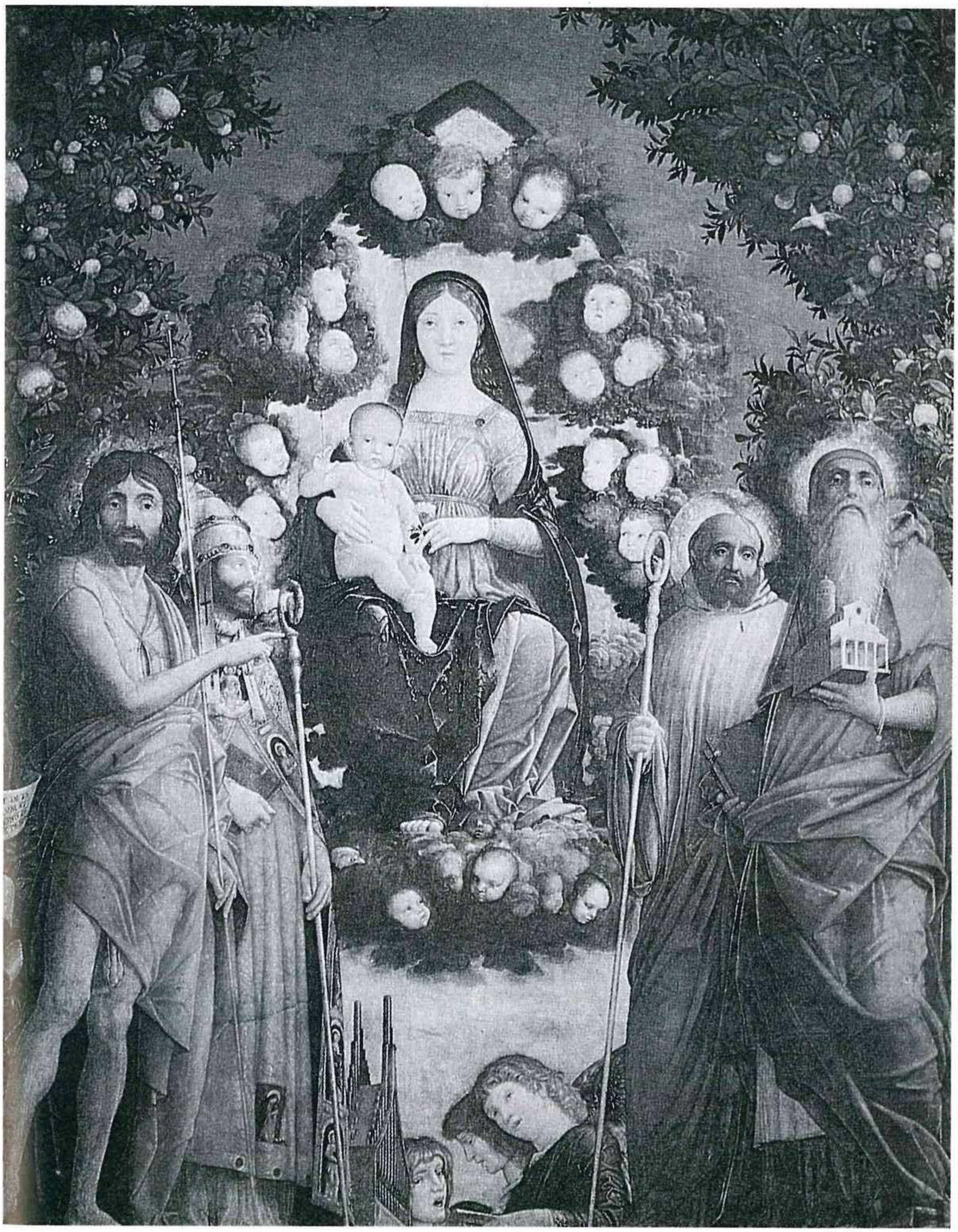
tecto. Este había intervenido en las obras de renovación de la iglesia, cuya maqueta lleva en la mano san Jerónimo. Los otros santos que acompañan a la Virgen y el Niño son san Benito, san Gregorio Magno y san Juan Bautista. El primero como fundador de la Orden y los dos últimos para recordar la necesidad de leer las Sagradas Escrituras, así pues, cada una de las imágenes guarda un mensaje que fue decidido por el cliente. Incluso el órgano que toca uno de los ángeles músicos de la parte inferior se explicaría (Lightbown, 1986, 211) por haber adoptado los monjes un órgano como emblema dado el nombre de la iglesia. Tanto en la *Virgen de la Victoria*, como en la *Virgen Trivulzio* la composición piramidal viene reforzada visualmente por un elemento tan simbólico como es la rica vegetación, plena de flores, frutos o pájaros capaces de recordar a los fieles las perdidas dulzuras del Paraíso.

En la *Virgen Trivulzio* la firma de Mantegna y la fecha de la obra están en el papel que lleva uno de los cantores de la parte inferior. A esta costumbre de firmar las obras, que supuso un auténtico cambio en la práctica y la consideración de la pintura, ya nos hemos referido anteriormente, pero en este momento habría que señalar que también en esto pudieron influir determinados clientes. Así, por ejemplo, el refinamiento y la cultura de alguno de sus clientes pudo llevar a Mantegna a firmar en griego el *San Sebastián* de Viena (Kunsthistorisches Museum, 1470), realizado por encargo de Jacopo Antonio Marcello, guerrero a la vez que protector de las artes y relacionado —al igual que Mantegna— con el círculo de estudiosos del griego creado en Padua y Venecia en torno a la figura de Palla Strozzi.

Otro *San Sebastián* (París, Louvre, 1480) —un santo especialmente venerado por ser protector ante la peste, en una época de epidemias mortales— fue llevado a Francia con ocasión de la boda de Chiara Gonzaga con Gilbert de Borbón, con destino a una iglesia (Notre Dame en Aigueperse). En ambos las ruinas clásicas a las que está atado el santo son fragmentos arqueológicos reflejados con extrema precisión y en el segundo el color que se concentra en los trajes y rostros cetrinos de las dos figuras abajo a la derecha, que acentúan por el contraste los tonos blanquecinos de los restos arquitectónicos de la ciudad al fondo, de la columna y del mismo san Sebastián. Una tercera representación de este santo (Venecia, Ca' d'oro, 1490) fue realizada por Mantegna diez años después, pese a que haya dudas acerca de la fecha pues algunos críticos la retrasan hasta 1506, cuando hubo una epidemia de peste en Mantua. En esta obra se ha producido ya el proceso de despojamiento de la anécdota en las escenas religiosas, que caracterizará también a algunas otras de sus últimas obras de devoción. Tan sólo la figura del santo, patética en su aislamiento y traspasada por las flechas, se recorta sobre un fondo oscuro como si de una escultura que ha cobrado vida se tratara.

Los ciclos pictóricos

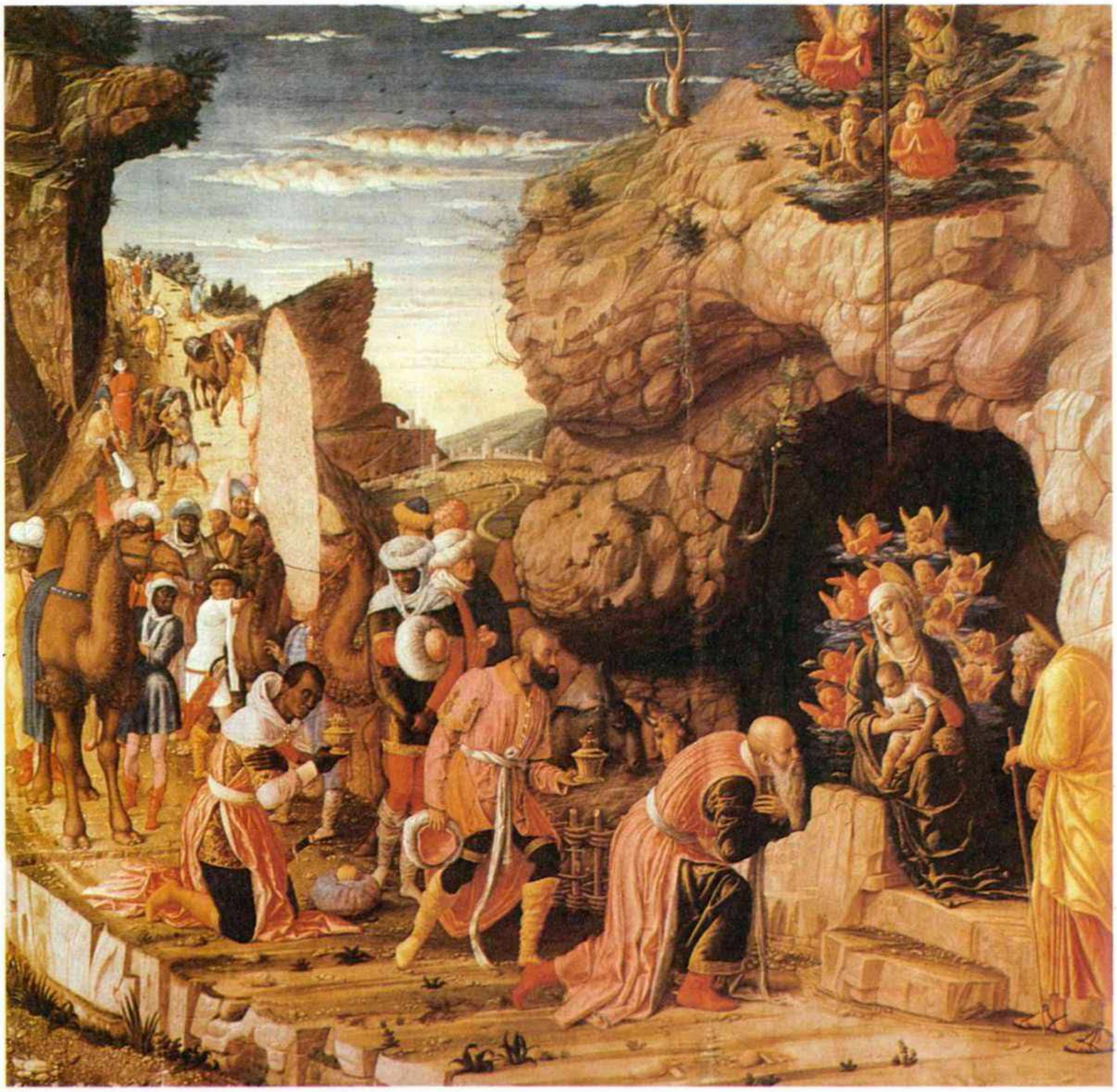
Hasta el momento nos hemos centrado fundamentalmente en obras religiosas que, aunque sólo en el lugar para el que fueron pintadas tienen todo su sentido, pueden ser transportadas como de hecho lo fueron, encontrándose hoy muchas de ellas en los museos y co-



Virgen Trivulzio, por Mantegna, hacia 1497, Milán, Museo del Castello Sforzesco

lecciones. Sin embargo, Mantegna fue uno de los grandes autores de ciclos pictóricos sobre muro. Ya lo hemos visto en la *Cámara de los esposos*, pero ahora nos vamos a referir a las obras de tema religioso.

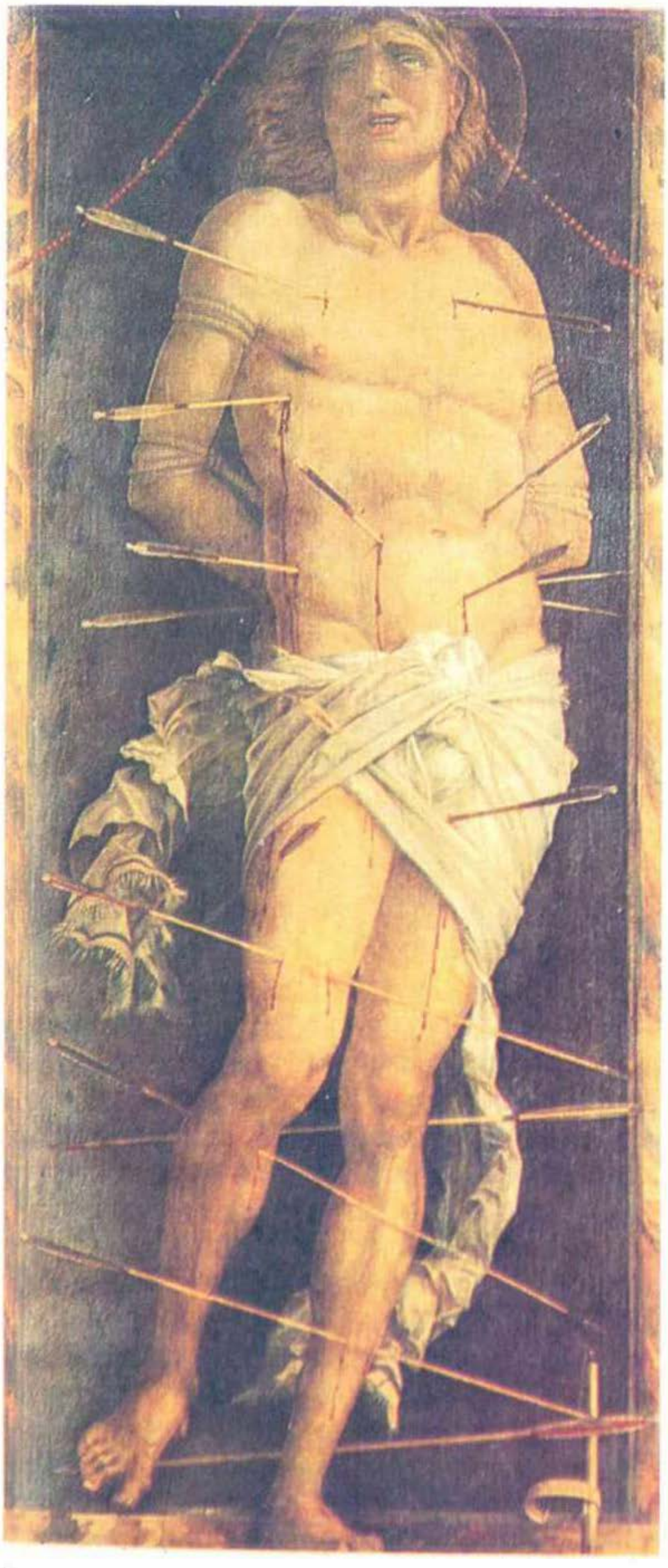
El primer gran encargo que recibió Mantegna fue precisamente de este tipo. Se trataba de decorar con pinturas al fresco sobre muro la Capilla Ovetari en la iglesia de los Eremitani de Padua. Ya señalamos



La Adoración de los Magos, por Mantegna, 1462, Florencia, Galería de los Uffizi

anteriormente algunas de las circunstancias de este encargo y volveremos a citar esta obra más adelante al tratar otros aspectos de la producción de Mantegna, como pueda ser el arqueologismo o la representación del espacio. Ahora, para narrar las historias de Santiago y de San Cristóbal, el joven pintor —al igual que los otros que comenzaron con él la obra— mantiene la decoración a base de cuadros independientes, que había sido el sistema utilizado durante siglos para la narración de historias sagradas.

Si bien esta obra fue planteada muchos años antes que la *Cámara de los esposos*, el hecho de tratarse de una narración de episodios de las vidas de los santos influiría en el conservadurismo puesto de manifiesto en la compartimentación del muro. Si años más tarde, en la *Cámara de los esposos*, Mantegna decoró los muros para un solo punto de vista que se correspondería con el ojo del espectador, en la Capilla Ovetari hay todavía casi tantos puntos de vista posibles como escenas, que es lo que venía siendo habitual y lo que será denostado de manera genérica por Leonardo da Vinci en 1492. Aunque Mantegna en algún caso relacione espacialmente las escenas tal como vere-



Dos *San Sebastián* pintados por Mantegna: el de la izquierda es de 1490 y se conserva en Venecia, Ca' d'Oro; el de la derecha fue pintado en 1470 y está en Viena, en el Kunsthistorisches Museum

mos, los gustos de Imperatrice Ovetari, la viuda del notario Antonio Ovetari que había dejado los fondos necesarios para decorar su capilla, no debían tolerar demasiadas innovaciones, como puso de manifiesto en el pleito por el pago de *La Asunción* realizada para el altar de la Capilla, al haber pintado Mantegna menos apóstoles de los doce que debía haber.

Uno de los encargos principales que recibió Mantegna de Ludovico Gonzaga fue precisamente el de decorar con pinturas la capilla del castillo de Mantua. La acabó en 1464 y desgraciadamente se sabe muy poco de ella, pues los cambiantes gustos artísticos hicieron desaparecer la capilla y sus pinturas un siglo después. Con esta capilla han re-

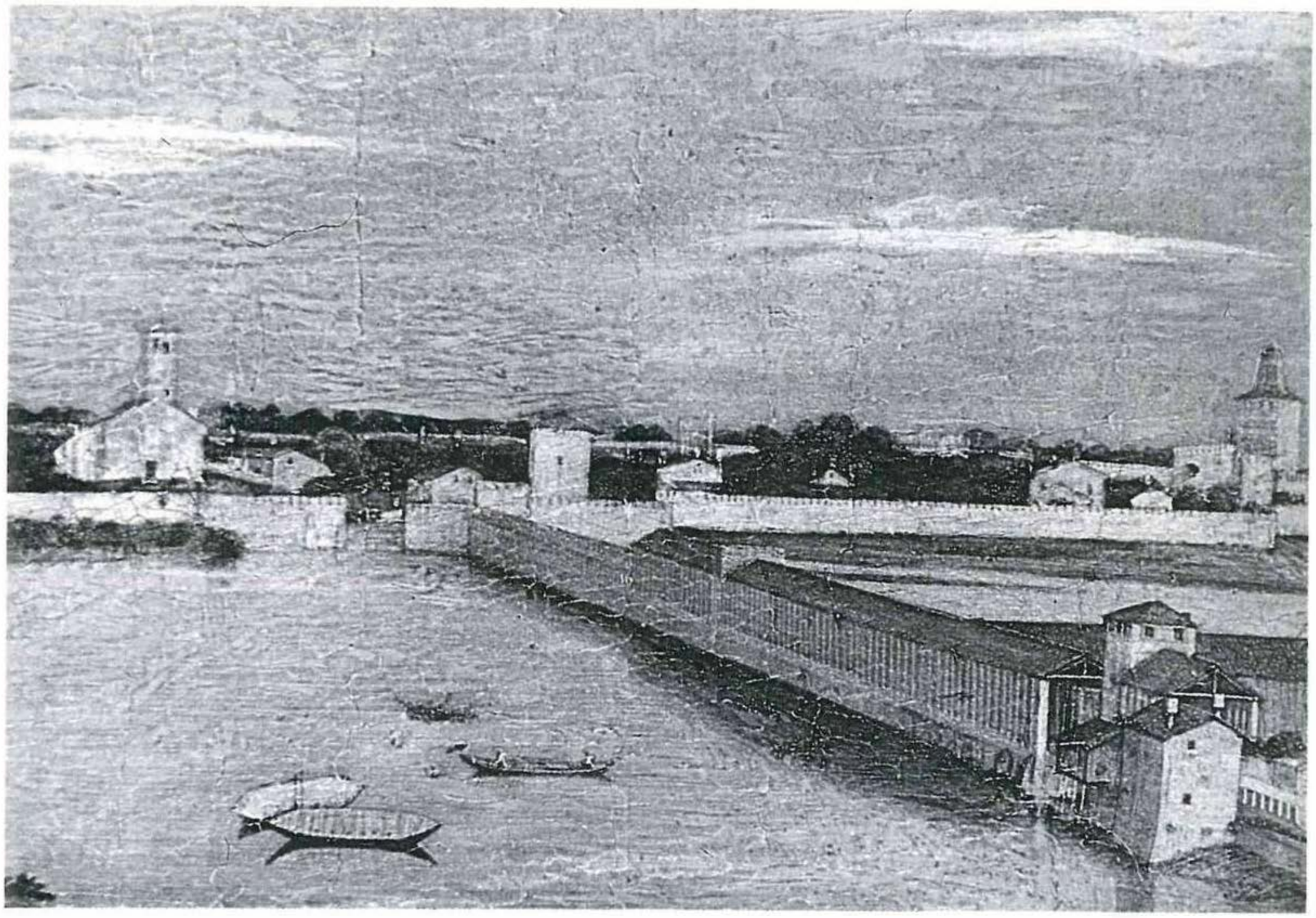
lacionado los historiadores varias obras de Mantegna: el llamado *Tríptico de los Uffizi* —llamado así por dónde se encuentra hoy día— y que comprende *La Ascensión* (1460), *La Adoración de los Magos* (1462) y *La Circuncisión* (1464-70). Hay dudas de hasta qué punto estas tres obras formaban parte de un mismo conjunto, pues no existe entre ellas apenas una relación formal. Sí existe en cambio esa relación entre una de ellas, *La Ascensión* , y otra que se ha relacionado con el conjunto, que es *La Muerte de la Virgen* (Madrid, Museo del Prado, 1461), cuya parte superior representando a Cristo con el alma de la Virgen (Ferrara, col. Baldi, 1461) fue cortada. Se ha apuntado que quizá esta última obra fuera suprimida del proyecto definitivo, debido a la voluntad de centrar en la figura de Cristo todo el ciclo de imágenes.

Desde un punto de vista formal todas estas obras son especialmente reseñables. En la *Ascensión* un círculo de figuras en la tierra observa el milagro, composición circular que ya había utilizado en la *Asunción* de la Capilla Ovetari y que crea una ilusión de profundidad a la vez que de obra cerrada en la que todo en las figuras y en sus actitudes se dirige hacia el centro de la composición, al eje en el que Cristo asciende al cielo. En *La Adoración de los Magos* es en cambio una diagonal curva y en profundidad la que hace llegar desde el fondo hasta el espacio del espectador un camino —que resulta ilusoriamente abierto así también para él— hasta la gruta en que se encuentra la Virgen con el Niño. El efecto se acentuaría probablemente de poderse ver la obra en su emplazamiento original, pues tiene de hecho un soporte cóncavo que ha llevado a pensar que fue pintado para un pequeño ábside de la capilla. Como en tantos otros casos, la luz en la obra está también en función del espacio arquitectónico en que iba a ser colocada, pues en este caso una luz frontal hizo pensar a Kristeller que frente a ella existiría una ventana. Ejemplos como éste nos llevarían de nuevo a pensar que nunca se insistirá lo suficiente en que las obras deberían ser vistas siempre en el lugar para el que fueron pintadas y con las mismas luces que las iluminaron en su momento.

En La muerte de la Virgen *la referencia escenográfica parece ser un espacio real*

Tanto en esta obra como en *La Circuncisión* el afán de verismo le lleva, en un caso, a introducir los elementos exóticos de vestidos, camellos, etc. que cabría esperar del cortejo de los Reyes Magos y, en el otro, a decorar el templo con relieves de tema bíblico capaces de evocar en el fiel el interior del perdido templo de Salomón. Por lo que se refiere al protagonismo extremo de la columna en *La Circuncisión*, verdadero eje compositivo, Francastel (1969, 228) ha señalado su posible interpretación como sustituto del árbol, plantada en una arquitectura que no precisa de ella como elemento sustentante, y cuyo significado sería el de fundación. En *La Muerte de la Virgen* en cambio la referencia escenográfica parece ser a un espacio real, que se prolonga a través de la ventana en un paisaje identificado muchas veces con una vista del lago con el puente de San Jorge en Mantua.

El problema de saber hasta qué punto algunas obras de Mantegna formaron en su momento parte de un conjunto se plantea también por ejemplo en el *San Jorge* (Venecia, Galería de la Academia, hacia 1467), de la que se ha pensado que pudiera ser la parte izquierda de un retablo debido a la posición del Santo. La guirnalda vegetal con frutos, la ciudad al fondo que se une al primer plano mediante un camino, la búsqueda de un orden compositivo que marca el eje central y el representar al Santo como si fuera a salir desde el marco hacia el



Detalle de *La Muerte de la Virgen*, por Mantegna, Madrid, Museo del Prado

espacio exterior, son características del arte de Mantegna en estos años. Su habilidad para llevar la atención hacia aquello más relevante del tema religioso le lleva a avanzar la mano del san Jorge con la lanza rota por delante del supuesto marco, pues al fin y al cabo en esa lanza rota se resume su pelea y su victoria sobre el dragón.

Trabajar para el Papa

Su fama como pintor capaz de interpretar los temas sagrados con formas clásicas fue lo que llevó al Papa Inocencio VIII a encargar a Mantegna en 1487 la decoración de la capilla de la recién construida villa del Belvedere en Roma. Estas pinturas desaparecieron al ser demolida la capilla en 1780, pese a que a comienzos del XVIII A. Taja escribía sobre ellas que *eran de extraordinario encanto, de exactitud y de gracia suma*, por lo que podían servir de ejemplo para la pintura moderna *ostentosa de nuevos hallazgos en las composiciones, en los paños, en la armonía y estrépito de colores*. Por las descripciones que se conocen, parece que Mantegna repitió en ella la fórmula de las arquitecturas fingidas y el ilusionismo espacial que tanta fama le había dado en la *Cámara de los esposos*, pero en este caso —y como gran novedad— en una obra no profana, sino religiosa.

El Papa tuvo que pedir permiso a Francesco Gonzaga para que el pintor pudiera atender su encargo, que realizó desplazándose a Roma entre 1488 y 1490. Estaba dedicada a San Juan Bautista —un santo de especial devoción para el Papa por haber sido el santo de su nombre antes de cambiarlo por el de Inocencio— y en los espacios fingi-

dos entre las cuatro pilastras de los ángulos que soportaban una cornisa también fingida, Mantegna pintó escenas como la de la decapitación del Bautista y alguna otra, con las figuras de tamaño natural, lo cual incidiría en la verosimilitud del espacio figurativo a los ojos del espectador.

Con respecto a esta capilla es famosa la anécdota de que, debiendo Mantegna incluir una virtud además de las teologales y las cardinales pintó una figura femenina. Cuando el Papa le preguntó qué significaba, el pintor al parecer contestó que *la discreción*, a lo cual el Papa respondería que para que estuviera bien acompañada le pusiera al lado la paciencia. La razón del diálogo, que relata un contemporáneo y recoge Vasari, sería que el Papa, en los dos años que llevaba Mantegna decorando la capilla, no le había hecho ningún regalo, y expresa el profundo cambio producido en las relaciones de artistas y clientes y el orgullo del nuevo artista del Renacimiento.

De hecho el artista se quejó en una carta a Francesco Gonzaga insinuando que no se le estaba tratando con toda la consideración que le era debida como gran pintor que era al servicio de los Gonzaga. Sus palabras son muy expresivas de esto, pues dice que *si sucediera que no se me tratara como corresponde a la clase de servidor que soy de V. Excelencia, puesto que tiene reputación de amante del arte, y porque además se mira al perro pensando en el señor, informaré de ello a V. Excelencia, y actuaré como os plazca.* Se considera por tanto representante de sus señores que resultarían agraviados si él lo fuera. La falta de generosidad del Papa, que le llevó a provocar la escena relatada, es motivo también de queja, pues dice que aunque él no le pediría al Papa ni un céntimo, *si Su Santidad proveyera algún beneficio yo lo aceptaría...*

El San Jorge *se ha pensado que pudiera ser la parte izquierda de un retablo*

La obra realizada en la Capilla constituyó un éxito a pesar de estos problemas y el orgullo del artista de nuevo se plasmó en la firma del pintor, que en un friso a ambos lados de la ventana y en forma de inscripción, decía así: ANDREAS MANTINIA COMES PALATINUS EQVES AVRATAE MILITIAE PINXIT. El que esta obra supusiera para él un verdadero reto habida cuenta de quién fue su cliente, lo demuestra no sólo esta firma llena de soberbia, sino los temores que manifestó al marqués de Mantua de defraudar a los entendidos romanos: *la obra es grande para un hombre solo que quiera conquistar honor, sobre todo en Roma, donde hay tantos jueces y hombres excelentes.* Así se expresaba un pintor que, sin embargo, no parece que nunca decepcionara a sus clientes.

El gusto de aquellos que encargaron las obras de devoción a Mantegna quizá influyera en la obra del pintor, tal como parece en el aire flamenco que tiene *El Redentor* del año 1493 (Correggio, Congregación de Caridad), pero esta influencia de la pintura flamenca, a la que luego nos referiremos, también estaba perfectamente asimilada en el código visual del maestro desde muchos años antes.

La capacidad para convertir las imágenes en objeto de devoción y la experimentación que llevó a cabo a lo largo de toda su vida en este terreno, le llevó ya en los últimos años a suprimir lo anecdótico para concentrarse en el tema sagrado, como hace en la *Adoración de los Magos* del año 1500 (Malibú, Museo Paul Getty, hay copias en otros museos). Nada distrae la atención del fiel de los rostros de San José, la Virgen, el Niño y los tres Reyes Magos pues los ha aproximado a nuestra mirada y esa proximidad parece haber hecho más luminosos

San Jorge, por Mantegna, hacia 1467. Venecia, Galería de la Academia

los colores. La cercanía permite a Mantegna recrearse en la representación de los materiales de que están hechos los recipientes en los que los Magos llevan al Niño sus presentes, que se han relacionado con objetos de la colección de Isabella d'Este. Una diagonal formada por la Virgen, el Niño y el Mago arrodillado en primer término cohesiona una composición recorrida también por la red de las miradas de los personajes. Aunque de esta obra se ha dudado a veces la autenticidad de la mano de Mantegna, es una duda últimamente desechada y, además, lo que apuntamos se da también en otras obras —en otras son diversos santos los que acompañan a la Virgen con el Niño, todo en función de la devoción particular de cada cliente— como si lo anecdótico cada vez tuviera menos importancia en la concepción del tema religioso. Ya lo señalábamos anteriormente en el *San Sebastián* (Venecia, Galería de la Ca' d'Oro, h. 1506), que quizá fue pintado para proteger de la peste que de nuevo ese año asoló la ciudad (en concreto se ha indicado que pudo ser pintado para Isabella d'Este y estaba en el taller de Mantegna a su muerte) y que ha visto desaparecer las ruinas, los paisajes y las figuras que hasta entonces le habían acompañado en los cuadros del pintor.

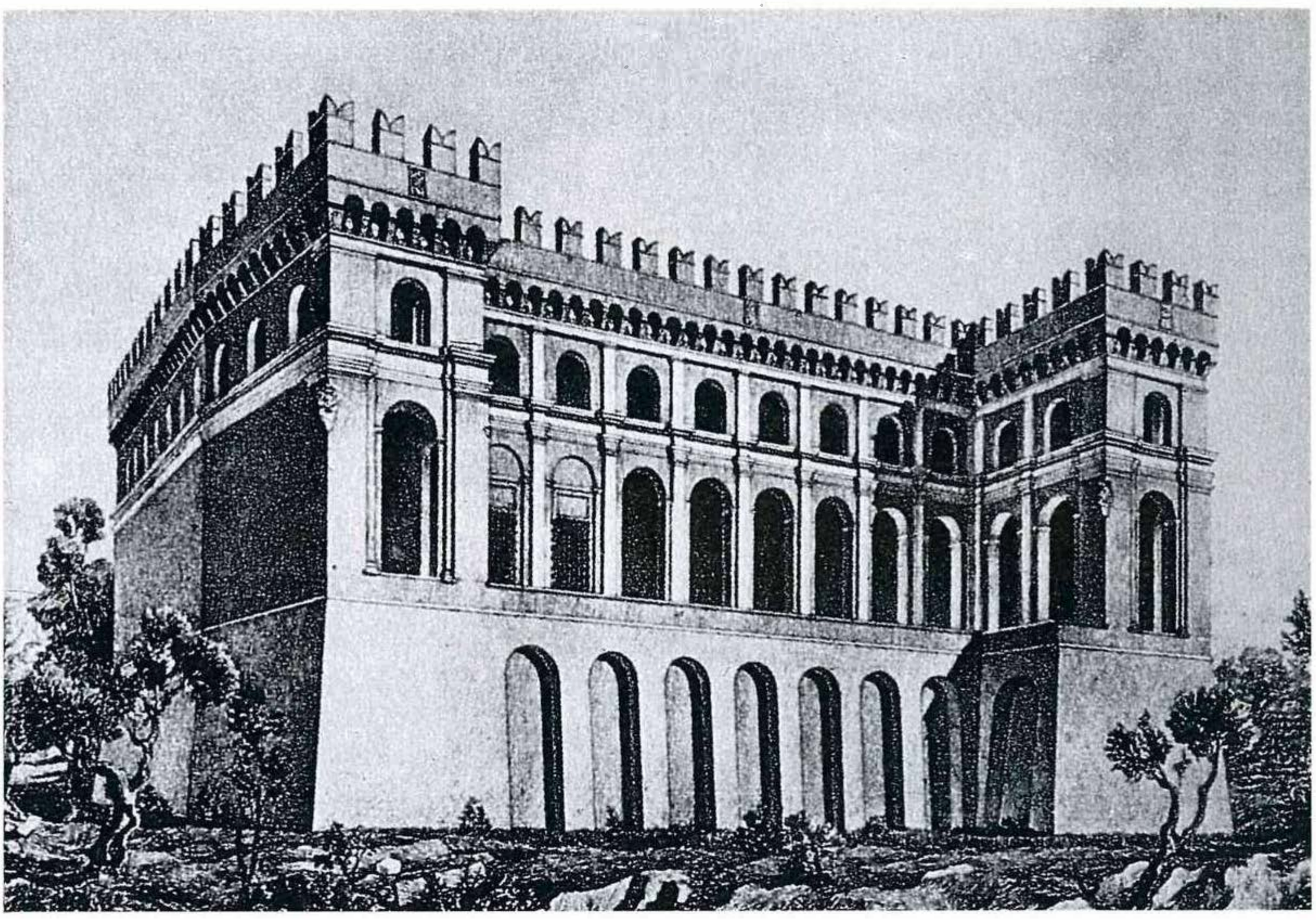
Mitología y Antigüedad

El Papa tuvo que pedir permiso a Francesco Gonzaga para que el pintor pudiera atender su encargo

Hasta que con el arte contemporáneo el tema de la obra comience a carecer de importancia, la relación entre pintura y literatura fue una constante tanto para los clientes como para los artistas. El sentido *poético*, *narrativo* o *teatral* de una pintura se pudo convertir en elemento fundamental de valoración de esa imagen y la relación entre pintura y literatura hace necesario conocer una y otra para comprender el significado último que se les quiso dar a palabras e imágenes.

Si para las obras religiosas los textos sagrados, u obras como *La leyenda dorada*, fueron la guía de los pintores, otras fuentes literarias sirvieron a los artistas para poder narrar las historias de los dioses o los grandes hechos históricos de la Antigüedad. Desde la *Eneida* de Virgilio a las *Metamorfosis* de Ovidio o la *Historia Natural* de Plinio, todas ellas fueron fuentes literarias en las que los pintores soñaron un mundo perdido que luego llevaron a sus obras. La obra de Plinio fue traducida al toscano por Cristoforo Landino y editada en Venecia en 1476, conociendo a partir de entonces muchas ediciones. Un contemporáneo de Mantegna, Rafaello Regio (1436-1520), que a fines de siglo llegó a enseñar retórica en Padua, escribió unos comentarios a las *Metamorfosis* de Ovidio que parece tuvieron gran éxito. Sobre Virgilio, el poeta de Mantua, es obvio que pocas cosas se desconocerían en la corte de los Gonzaga.

Llegó un momento en que ese mundo de héroes y de dioses adquirió una imagen cuyas características se repetirán una y otra vez. En este proceso hubo otras obras, además de las de los grandes artífices, que vulgarizaron (siempre relativamente, pues su conocimiento se limitó a las clases superiores en los tiempos a que nos estamos refiriendo) esas imágenes transformándolas en algo que podía ser cotidiano, como lo era un juego de cartas. La obra conocida como los *Tarots de Mantegna*, aunque él no fuera su autor, es buen ejemplo de la pasión por la mitología en el ambiente en que el pintor se movía,



La Villa de Belvedere en Roma donde Mantegna trabajó en la decoración de la capilla entre los años 1487 y 1492

pues se realizaron en Mantua hacia 1459, con ocasión de aquel gran Concilio a que ya hemos hecho referencia y que aceleró los grandes cambios artísticos de la corte de los Gonzaga. Son cincuenta cartas, cuyas figuras representan las condiciones humanas, Apolo y las Musas, las Ciencias, los Principios Cósmicos y los Diez Cielos. No se sabe cómo se jugaba con ellos, pero reflejan una concepción del universo en la que Dios es el *Primer motor* y en la que la mitología juega también su papel, todo ello expresado a través de la imagen.

Ya nos hemos referido a las pinturas de tema mitológico realizadas por Mantegna para Isabella d'Este. En ellas los dioses aparecían como esa unión de contrarios de la que nace la armonía. Las cualidades de cada uno de los dioses, muchas veces contradictorias como señala Seznec, les hizo símbolo o personificación de todo lo que el hombre era, quería ser, pensaba o imaginaba. Mantegna y sus clientes utilizaron a los dioses de la mitología para expresar su propia concepción del universo, pero también se ha apuntado que una cierta ironía subyace en el tratamiento dado por los pintores al tema mitológico.

Pintura y literatura

Mantegna fue un pintor erudito que muchas veces construyó sus obras como si fueran piezas literarias. No me refiero únicamente a la frecuencia con que utiliza inscripciones aclaratorias, de la que *Atenea expulsa los vicios del jardín de la Virtud*, pintada para Isabella d'Este, es el ejemplo más extremo, sino que en la misma concepción

Adoración de los Magos, por Mantegna, hacia 1500, Malibú, Museo Paul Getty

formal de la obra busca secuencias narrativas que pueden recordar el recorrido por un texto literario.

Ese es el caso de su serie del *Triunfo de César* (Londres, Hampton Court, hacia 1480-95), cuya sucesión de imágenes serían el paralelo figurativo perfecto de una relación literaria en la que se nos narrara con todo detalle el desarrollo de un cortejo triunfal. Sobre la erudición de Mantegna, que se reflejaría en la fuerte carga literaria de muchas de sus obras, recordemos que para esta serie de los *Triunfos* se inspiró en Plutarco, en Appiano, en *De Re Militari* de Valturio (1460) y en *Roma Triumphans* de Flavio Biondo (1457-59). Considerados *el primer intento de una representación precisa de un Triunfo romano* (Strong, 1988, 59), se han señalado además como fuentes el arco de Tito en Roma y un texto perdido de Giovanni Marcanova llamado *De dignitatibus Romanorum triumpho et rebus bellicis* (Lightbown, 1986, 186), pero una vez más la erudita recreación del mundo antiguo se ve salpicada de detalles del presente, que retienen la atención del lector de la obra por su fácil identificación, como puedan ser algunas de las armas que llevan los soldados, así como las escenas anecdóticas que llamaron la atención incluso de Vasari.

Pero ¿dónde aprendió Mantegna lo suficiente sobre la Antigüedad clásica como para realizar esta impresionante serie? Hemos apuntado ya las fuentes literarias, pero utilizarlas con rigor requiere una disposición y unos conocimientos por parte del artista que muy pocos tenían y que fue uno de los capitales del trabajo de Mantegna a la hora de ser requerido por sus cultos clientes. Pues bien, el conocimiento

El Redentor, por Mantegna, 1493, Correggio, Congregación de la Caridad

que tuvo de la Antigüedad y su interés por todos los temas referentes a ella lo bebió en su juventud en Padua, aunque sin duda la corte de los Gonzaga con su biblioteca y sus colecciones completaron decisivamente su amplia formación.

En Padua había sido esencial su formación con Squarcione, conocedor y viajero por ese mundo antiguo, pero lo que determinó sobre todo su manera de aproximarse al mundo antiguo fue su relación con

los humanistas de Padua. Por su famosa Universidad pasaron algunos de los mejores. Por si fuera poco, Tito Livio había nacido en Padua y su grandeza como historiador será comparada a la de Mantegna como pintor por el humanista G.B. Spagnoli cuando escribió a Mantegna en 1499 las siguientes palabras: ...*Tú eres el orgullo de Italia; tú la gloria de nuestra edad...; a ti la patria agradecida debe la máxima alabanza, sólo inferior a la de Livio.* Otra gran figura, esencial en los inicios de la recuperación del mundo antiguo fue Petrarca (muerto en 1374), que pasó en la ciudad de Padua sus últimos años.

La presencia en Padua de hombres como Ciriaco d'Ancona —un mercader coleccionista de inscripciones griegas y egipcias y admirado por Felice Feliciano, el amigo de Mantegna— y el médico ya citado anteriormente, Giovanni Marcanova, apasionado también de la epigrafía y autor de la inscripción del *Gattamelata* de Donatello, nos recuerdan el culto a la Antigüedad en esta ciudad, ya muy arraigado desde el siglo XIV.

La pasión por el coleccionismo

Nada distrae la atención del fiel de los rostros de San José, la Virgen, el Niño y los tres Reyes Magos

Efectivamente, desde el Trecento había existido en Padua una tradición entre los hombres cultos de coleccionar las antigüedades que se encontraban en la zona y también en Venecia lo que se coleccionaba, ya entonces, eran sobre todo medallas y monedas. A mediados del siglo XV la casa del noble veneciano Contarini en Padua guardaba obras antiguas y la colección de medallas del citado anticuario Giovanni Marcanova (cuya pasión por la Antigüedad fue comparada con la de Mantegna años más tarde) fue famosa. Mantegna se relacionó también con el obispo de Mantua —de la familia Gonzaga—, coleccionista de esculturas antiguas, tanto de originales siempre difíciles de conseguir, como de copias. Por otra parte, en la obra de su suegro Jacopo Bellini aparece a veces el mismo espíritu de recuperación de la Antigüedad que tanto tiene que ver con la pasión coleccionista, construida a base de fragmentos clásicos en un mundo todavía de formas góticas.

Pomponio Gaurico, que publicó en Florencia en 1504 *De Sculptura*, fue un humanista para quien el artífice, además de tener imaginación, debía ser un hombre culto, deseoso de gloria y conocedor de la Antigüedad. Esto último se ha relacionado con el hecho de que Gaurico se formó en Padua, y el mismo ambiente erudito, de curiosidad arqueológica, en que se movió Mantegna antes de su partida a Mantua, contribuyó a definir la obra de este tratadista que, por lo demás, le da un valor a la escultura que refleja también el interés de los humanistas paduanos por ella —sobre todo en bronce— y que quizá influyera también en esas figuras que pueden parecer *esculturas pintadas* de algunas obras de Mantegna.

Si en Padua había nacido Tito Livio, en Mantua quien había nacido había sido Virgilio y a fines del siglo Isabella d'Este encargó a Mantegna un monumento dedicado a Virgilio, el más ilustre de los hombres nacido en Mantua. Ya tenía un monumento en la ciudad, pues un altorrelieve del siglo XIII en la fachada del palacio del Podestá en Mantua, representa a *Virgilius Mantuanus poetarum clarissimus* y se sabe que Ludovico Gonzaga había tratado con el humanista Platina la

posibilidad de hacerle un nuevo monumento al poeta. Ahora, cuando Isabella se lo encargó a Mantegna, se trataba de representarlo no como a un doctor en su cátedra, como en la escultura medieval, sino como un hombre que por su atuendo y actitud pareciera traer al presente toda la esencia y la grandeza del espíritu antiguo. Para el monumento Isabella consultó con el poeta Giovanni Pontano y éste opinó que el monumento debía ser en bronce o en mármol y que debía aparecer coronado y vestido a la antigua con la actitud serena de las estatuas de la Antigüedad. Aunque finalmente no se llegó a hacer, la colaboración de un mecenas (una en este caso), un humanista y un artista para glorificar a uno de los grandes hombres de la Antigüedad expresa muy bien el espíritu de la época.

En este apasionado estudio y recreación de la Antigüedad clásica encontró Mantegna muchos compañeros de viaje, y no sólo en Padua, cuando todavía era un pintor que empezaba su carrera si bien ésta ya se preveía especialmente brillante, sino en la corte de los Gonzaga, cuando Mantegna se convirtió en uno de los pintores más admirados de Italia. En Mantua, entre otros humanistas que ya hemos citado, tuvo nuestro pintor sin duda contactos con el arquitecto y tratadista Alberti, que visitó la ciudad en tres ocasiones. La iglesia de San Andrés en esta ciudad proyectada por este arquitecto, a la que ya nos hemos referido por encontrarse en ella la capilla funeraria de Mantegna, constituye una lección de arquitectura en tanto que emulación de las grandes obras de la Antigüedad. En la corte de Mantua, además de sus acompañantes en la citada excursión arqueológica al lago de Garda, debió tener buenas relaciones con el poeta Battista Fiera, que describió algunas obras del pintor en sus versos, así como con G.P. Arrivabene, secretario del cardenal Francesco Gonzaga y que fue posiblemente quien le recomendó al Papa Inocencio VIII. Todos ellos convirtieron a este artífice en gloria viva de la ciudad siempre en relación a ese mundo antiguo ahora superado. Sobre esto son esclarecedores los versos que le dedicó G. Santi hacia 1482:

La relación entre pintura y literatura fue una constante tanto para los clientes como para los artistas

Ni hombre alguno usara los pinceles
u otro medio, que de la Antigüedad
fuera tan verdadero sucesor,
ni trabajara con mayor beldad,
y aun pudiera deciros que la excede
y si no es demasiado, antes que todos
los de la Antigüedad ponerse puede

Si fue un artista comparable con los antiguos, lo cierto es que Mantegna trabajó toda su vida para lograrlo. Esa pasión por la Antigüedad clásica se aprecia también en el hecho de que él mismo fuera coleccionista y anticuario, así que muchos de sus temas y de sus figuras pudieron inspirarse en su propia colección. Tenía además a su disposición para admirarlas las colecciones de los miembros de la familia Gonzaga. Como ya hemos indicado, el cardenal Francesco Gonzaga fue un gran coleccionista, y a su colección perteneció la gema *Félix* del Museo Ashmolean de Oxford, del siglo I a. C., que inspiraría a Mantegna para algunas de sus obras. En concreto se ha señalado (Vickers, 1983, 97) su influencia en figuras del grabado *Batalla de los dioses marinos* y en la imagen de Vulcano en el *Parnaso*.

Se sabe que su amigo y compañero en la excursión al lago de Gar-

da, Felice Feliciano, hizo para él una copia de la colección de inscripciones antiguas que tenía Marcanova. Que la colección de Mantegna fue muy buena nos lo indica que al final de su vida Mantegna vendiera a la duquesa de Milán un busto antiguo que poseía y del que se había encaprichado la duquesa porque decían que se le parecía. Es un ejemplo de que la colección de Mantegna era famosa y sus piezas conocidas en otras cortes. En el último año de su vida, 1506, se vio obligado a venderle a Isabella d'Este por cien ducados una de sus piezas favoritas, el busto de Faustina Maggiore, hoy en el palacio ducal y que representaba a la mujer de Antonino Pío. Su saber acerca de estos temas fue muy apreciado por hombres tan cultos como el cardenal Francesco Gonzaga, que al parecer gustaba de hablar con Mantegna sobre antigüedades.

Pese a que en la mayoría de las obras de Mantegna, aquellas en las que el tema y los escenarios dan lugar a una recreación de la Antigüedad clásica, se ha indicado que el pintor *crea un sentido de la distancia histórica y a la vez arrasa con cualquier tipo de sentimentalismo* (Saxl, 1989, 145), la aproximación de Mantegna a la Antigüedad a veces parece teñirse de un cierto sentimiento romántico. Esa puede ser al menos nuestra impresión —mediatizada sin duda por otras obras muy distintas hechas en siglos posteriores— cuando contemplamos por ejemplo las ruinas comidas por la vegetación del *San Sebastián* (París, Louvre, 1480), en las que la belleza evocadora de la imagen es más poderosa que cualquier posible significado sobre la caducidad del mundo pagano que pudieran tener estos restos arqueológicos.

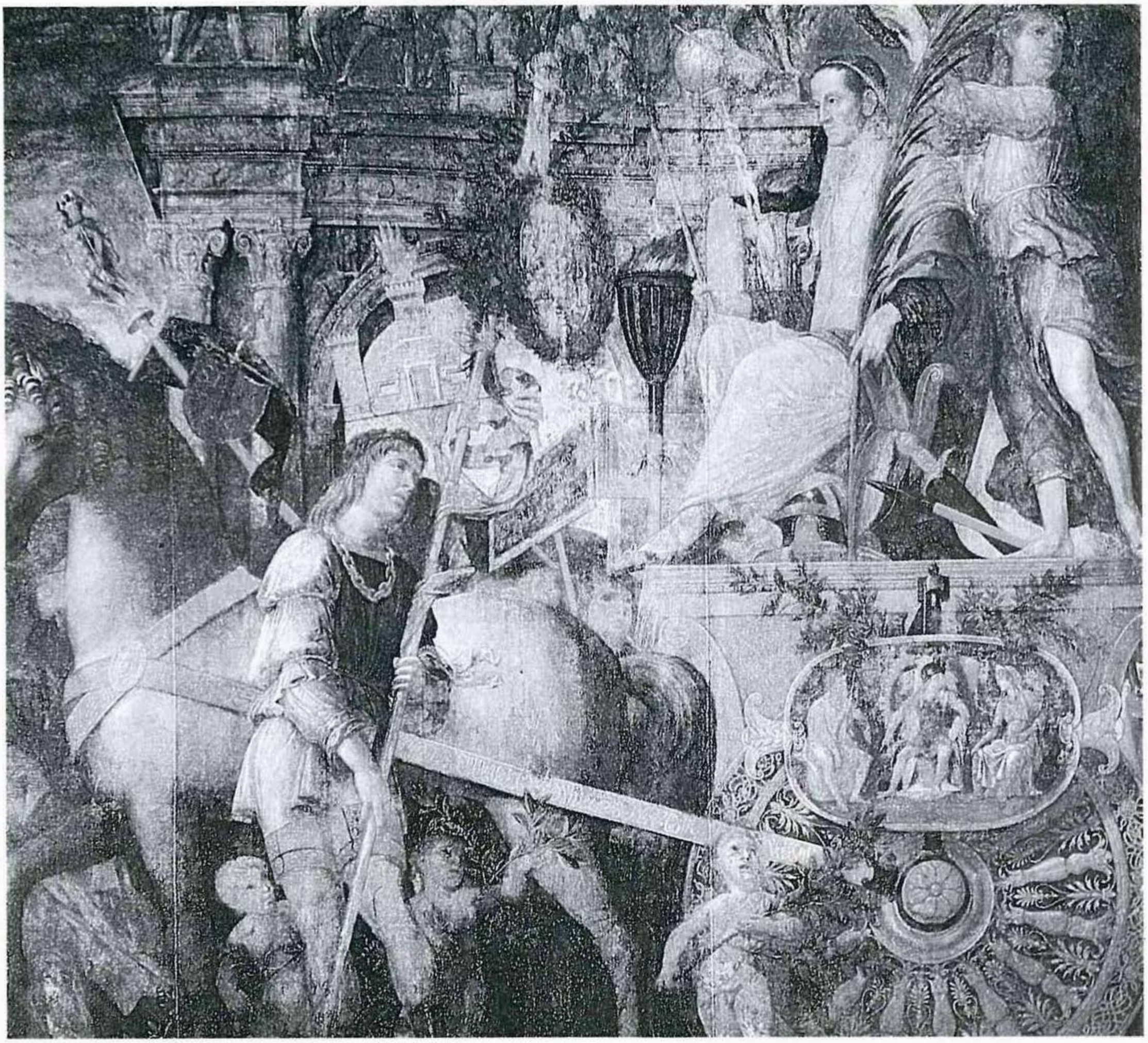
La utilidad de la historia

Al hablar de la corte de los Gonzaga insistimos sobre la utilización de la historia antigua como medio de legitimación del poder alcanzado por las armas tanto en ésta como en otras cortes. Sin embargo, éste fue un fenómeno mucho más generalizado y en concreto en la obra de Mantegna esa recreación de la antigüedad buscando la utilidad de la historia alcanzó una de sus obras más logradas en la *Introducción del culto de Cibeles en Roma* (Londres, Nat. Gallery, 1505).

Se trata de una pintura monocroma, es decir, que pretende imitar con total fidelidad a un relieve antiguo. La historia está tomada de las guerras púnicas y la relataron Tito Livio, Ovidio y Apiano. Según ha resumido K. Christiansen (en Martineau, 1992, 415) esta historia es la siguiente: para recibir la imagen de la diosa Cibeles en Roma y lograr así que Aníbal se fuera de Italia, se eligió al ciudadano más digno, que fue uno de los Escipiones, Escipión Nasica, pariente de Publio Cornelio Escipión, más conocido como Escipión el Africano y vencedor de Aníbal en Africa. Pero ¿cuál fue la razón para elegir esta historia?: de nuevo el valor político conferido a esta disciplina por los humanistas del Renacimiento. La obra —cuatro lienzos de los que Mantegna sólo realizó uno antes de morir— le fue encargada a Mantegna por el veneciano Francesco Cornaro, después de haber pedido a Francesco Gonzaga el correspondiente permiso para que el pintor pudiera trabajar para él. La familia Cornaro se consideraba descendiente de los Escipiones, de la *gens Cornelia* y continuadores, por tanto, de los

Altorrelieve del siglo XIII representando a Virgilio en la fachada del Palacio del Podestà, en la plaza Broletto de Mantua

SEPTEMQ: SEQMENTIBVS ILLOS: VIRCONSTANS AĀ FORTIS
BENIGNE: LAVDAR ERGVSANESIS MORIB: VRDICE REGN: ANCHIELECTA FECIT
ONĀCONSACIS EDE: TVNCAV ERART SECV CVLTVRE PRITE: BVNTE
GENVIT BONACORSIVS ALTER ERVMEACOBVS ALTER ERAT BON
DEA QVEM TVLIT A TA:



Los Triunfos: Julio César en el carro triunfal, por Mantegna, Londres, Hampton Court

valores cívicos de aquella familia, así que los grandes hechos del pasado fundamentaban la grandeza presente y futura de esa familia. No era esto algo excepcional, pues en la época todas las grandes familias buscaron sus antepasados, al igual que las ciudades sus fundadores, entre las grandes figuras de la Antigüedad y la mitología, como una forma de legitimar dinásticamente el poder o la grandeza presentes.

En la obra se representa a los porteadores del busto de Cibeles, madre de los dioses, y tras el grupo las tumbas de dos miembros ilustres de la familia que se identifican mediante inscripciones. Ante la representación de la diosa se arrodilla la joven Claudia Quinta, que defiende su castidad que había sido puesta en duda. Tras ella, un grupo de personajes contempla y comenta la escena. Se trata de una obra concebida como un friso en relieve y con un punto de vista bajo, quizá porque era así como estaba destinada a ser contemplada. A la muerte de Mantegna fue su cuñado Giovanni Bellini quien continuó con el encargo de Cornaro, manteniendo la idea del relieve al utilizar también el claroscuro —en el caso de Bellini esto se ha relacionado con la posible influencia en su obra del escultor Tullio Lombardo— sin que en esta ocasión tuviera reparos, como le había ocurrido anteriormente, en que su obra pudiera ser comparada con la de su cuñado.

España en la Edad Media

Novedad

Toda la Historia de La España medieval en un espléndido volumen escrito por el catedrático José Luis Martín. Diez siglos de Historia de España, desde las invasiones visigodas hasta la unificación de España en 1492. Más de 800 páginas en negro y 48 páginas en color.

PVP: 6.500 ptas.

A la venta en librerías

Historia 16

Para nuestros lectores tenemos unas condiciones especiales: **5.200 pesetas.** Rellena este cupón y envíalo a: HISTORIA 16, calle Hermanos García Noblejas, 41. 28037 Madrid.

Sí, deseo recibir el tomo 2 del MANUAL DE HISTORIA DE ESPAÑA. La forma de pago que elijo es la siguiente:

☐ Talón adjunto a nombre de Información e Historia, S. L.

☐ Giro Postal a Información e Historia, S. L. Hermanos García Noblejas, 41. 28037 MADRID

D.

Dirección: Localidad C.P.

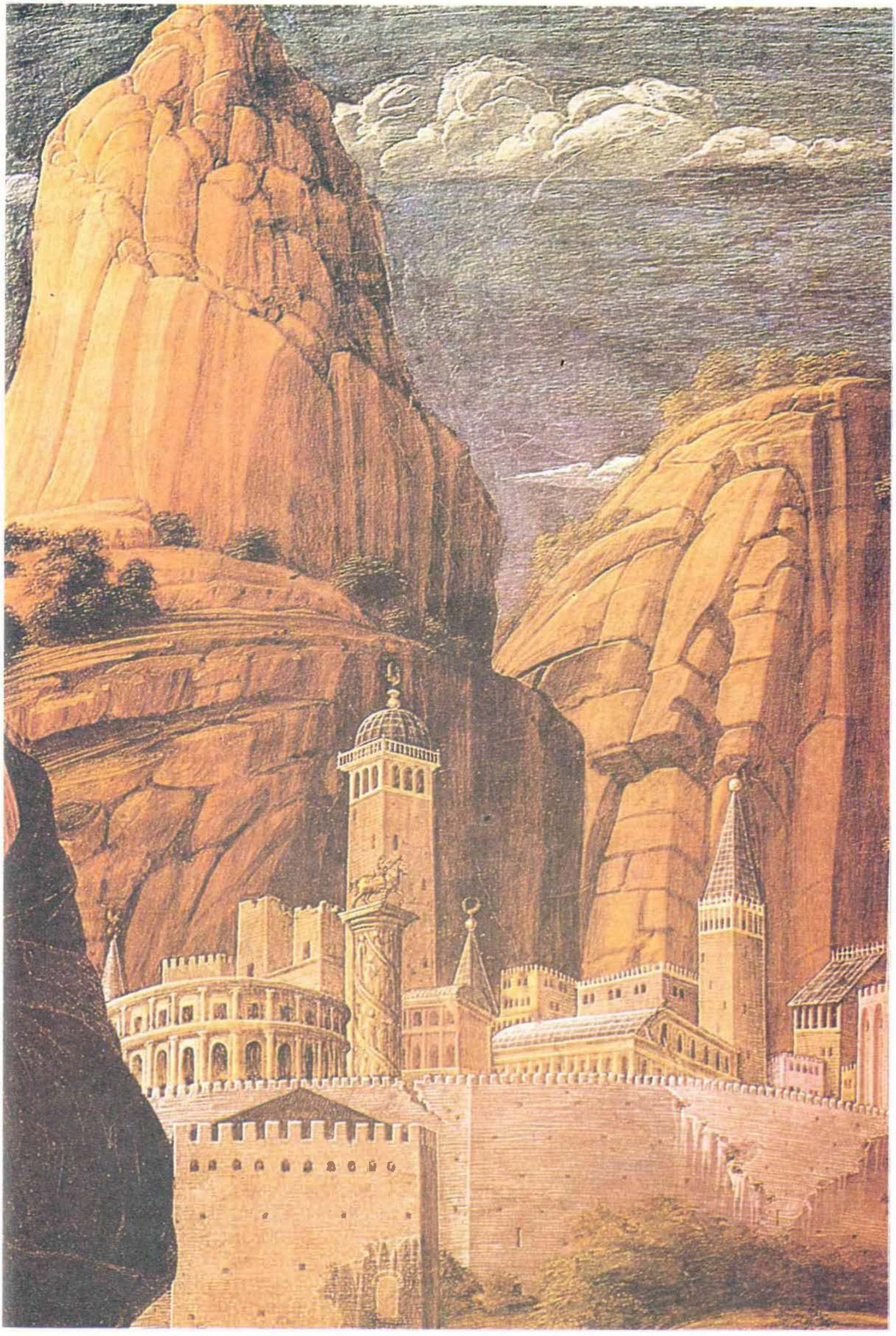
Los escenarios

COMO hemos visto, el arqueologismo de la obra de Mantegna es el espejo del ambiente cultural en que se desenvolvió. A su vez, el carácter literario de muchas de sus composiciones convirtió a los escenarios de sus historias en elemento fundamental para la narración, pues arropan la representación de la escena que llevan a cabo las figuras de los primeros planos, como si de una acción teatral se tratara. Sus escenarios se pueblan de ruinas, de ciudades míticas reconstruidas mediante fuentes literarias en las que se insertan fragmentos arquitectónicos tomados del presente, de citas arqueológicas trasladadas a la pintura con la precisión del científico, de personajes que avanzan por los caminos, de montañas y de árboles...

Desde sus primeras obras en la Capilla Ovetari la erudición arqueológica de la obra de Mantegna se hizo patente. Su arqueologismo es tan preciso como sus descripciones con el pincel de frutas y flores. Puede ser tomado como un primer ejemplo el que la inscripción del arco triunfal de la escena del *Juicio de Santiago* de la Capilla Ovetari la tomara literalmente de una inscripción antigua hallada en una piedra por el anticuario Giovanni Marcanova a pocos kilómetros de Padua. Incluso el arco se ha pensado que podría estar basado en un arco que realmente existió en Verona. Otro arco triunfal romano sirve de escenario en la misma Capilla a la escena de *Santiago conducido al martirio*, aunque en este caso no aparezca completo, sino enmarcando precisamente la escena en la que aparece el Santo. En este arco hay una inscripción que dice *L. VITRVVIVS CERD● ARCHITECTVS*, tomada quizá del citado arco de los Gavi de Verona, que fue destruido a comienzos del siglo XIX. Aunque no parece que se refiera al famoso arquitecto Vitruvio cuyos diez libros de arquitectura se convirtieron en modelo para la arquitectura del Renacimiento, sino a otro arquitecto del mismo nombre, es todo un homenaje a esos constructores de un mundo clásico que ahora se intentaba recrear.

En los escenarios de la obra de Mantegna en los que está presente ese mundo antiguo perdido es frecuente que encontremos sin embargo referencias tomadas del presente, unas veces serán las casas medievales al lado de los arcos triunfales, otras los personajes de su tiempo al lado de legionarios romanos y sólo a veces seleccionará de su propio mundo aquello que podía resultar más exótico. Ejemplo de esto último podría ser el que cuando en su obra pinta los mármoles de colores, tan queridos también de otros artistas del Quattrocento, estaría reflejando algo tan cercano como era el gusto que había en Lombar-

Detalle de *La oración en el huerto*, por Mantegna, 1455, Londres, National Gallery



día y Venecia por este rico material, pero a la vez podía estar recordando las paredes cubiertas de mármol de la casa de Mausolo en Halicarnaso de la que hablaba Plinio.

La ciudad

El tratamiento que Mantegna da a la ciudad en sus obras —como escenario para la historia— resulta de un gran interés por reflejar muchos de los matices posibles en este tiempo cuando pretendemos reflexionar sobre la imagen de la ciudad. La capacidad para integrar el pasado en el presente —ejemplar en la *Cámara de los esposos*, a la que ya nos hemos referido con amplitud en tanto que legitimación histórica del poder de los Gonzaga— se produce también en las formas que adopta la ciudad en la obra de Mantegna. En la obra que acabamos de citar, fijándonos ahora en concreto en la escena en que Ludovico recibe a su hijo Francesco, podemos ver una gran ciudad al fondo. De ella se ha indicado que podría ser Roma, dado que el cardenal —según una de las hipótesis de interpretación de la escena— vendría de allí. Se representan edificios antiguos, como un anfiteatro que podría recordar el Coliseo y una pirámide que sería la de Cayo Cestio en Roma, además de un acueducto, un arco triunfal y toda una serie de fragmentos y de obras antiguas que parecen esperar a ser descubiertas por la experta mirada del humanista.

Si del palacio que aparece a la izquierda se ha señalado que preludia la arquitectura palladiana del siguiente siglo, también es cierto que, al igual que en muchas de las ciudades pintadas por Mantegna, es una ciudad medieval perfectamente delimitada por sus murallas la que acoge estas ruinas dentro y fuera de sus muros. Quizá Mantegna no pretendió representar ninguna ciudad en concreto, sino *la ciudad humanística* tal como la definió Coletti, en la que presente y pasado se funden en total armonía. Algún autor ha considerado, sin embargo, que esta ciudad podría ser una representación ideal de Mantua, iniciándose así lo que se convertirá en un lugar común del tema de la ciudad en el Renacimiento: cifrar una de las alabanzas en considerarlas como *nuevas Romas*, un recurso empleado por todos los historiadores que escribieron sobre la ciudad y que aquí podríamos ver convertido en imagen. No olvidemos que vincular la grandeza presente con el pasado histórico y las glorias futuras es precisamente el hilo conductor del programa iconográfico de la *Cámara de los esposos*, e incluso esa vocación de perpetuidad explicaría los edificios que aparecen en construcción en este paisaje urbano de la escena del *Encuentro*.

La ciudad que aparece en las obras de Mantegna está llena de referentes a los modelos de ciudades ideales que comenzaban a ser formulados en este tiempo. Por ejemplo, en la escena de *Santiago bautizando a Hermógenes*, de la Capilla Ovetari, el escenario es la plaza del mercado de Jerusalén, con pórticos como los foros antiguos y como serán las plazas de las ciudades que se proyecten en el Renacimiento, pero que también pueden recordar una tradición de espacios urbanos porticados no perdidos a lo largo de la Edad Media. En el *Martirio de Santiago*, escena en la que se puede ver al fondo la ciudad de Jerusalén nos encontramos de nuevo con esa mezcla de for-

Detalle de la obra *Santiago ante Herodes*, por Mantegna, hacia 1451, Padua, capilla Ovetari

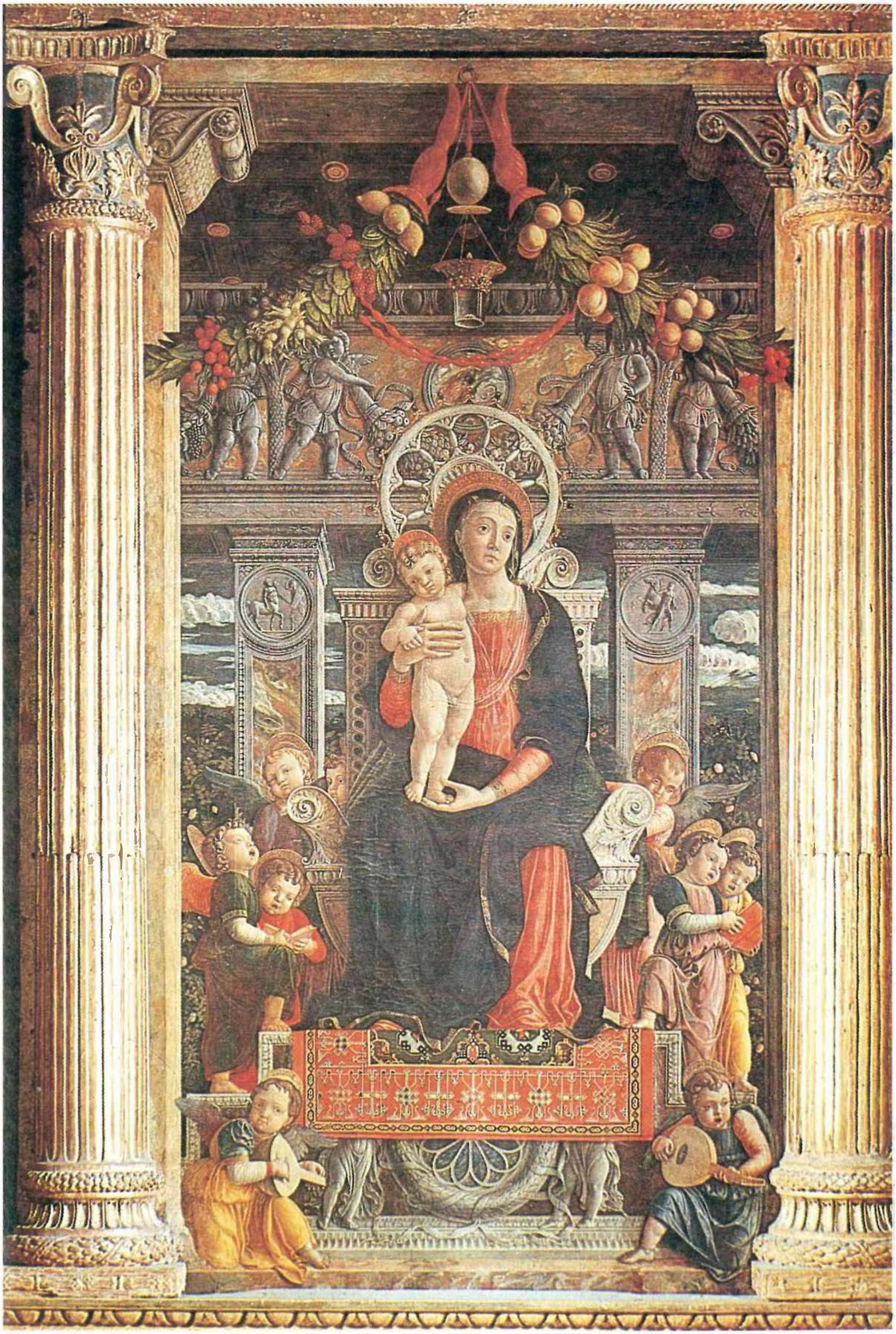
Arriba, castillo y edificios en construcción en un detalle de la *Cámara de los esposos*, por Mantegna, Mantua, Palacio Ducal

mas urbanas medievales junto con restos de la Antigüedad clásica.

En otras de sus obras en las que representa también la ciudad de Jerusalén, como *La oración en el huerto* de Londres (National Gallery, 1455), incluye además edificios orientales. Alguno de ellos está incluso coronado por la media luna musulmana y coexiste con un anfiteatro romano —del que se ha dicho que puede estar inspirado en el de Verona— y con una columna romana que recuerda a la de Trajano, coronada con una estatua ecuestre que también en el arte romano tiene sus paradigmas, siendo la más famosa sin duda la de Marco Aurelio. En la siguiente *Oración en el Huerto* (Tours, Museo de Bellas Artes, 1459-60), que formaba parte del *Retablo de San Zenón*, la Jerusalén que aparece al fondo tiene algo de lo que antes carecía, como es un edificio circular cubierto con cúpula, una forma que se identificaba con la del Templo de Salomón al ser confundido éste en ese tiempo con la mezquita de la Roca en Jerusalén.

Los deseos de Mantegna de ser riguroso en sus representaciones, a veces sólo podían satisfacerse con fuentes literarias, y así, se ha indicado (Lightbown, 1986, 85) que, para estas reconstrucciones de Jerusalén, Mantegna se habría inspirado en la muy conocida *Guerra de los Judíos* de Flavio Josefo que describe así la ciudad: *cercada de tres muros, excepto aquellas partes por las cuales era ceñida de valles hondísimos, porque éstas solamente tenían un muro... Por fuera estaban aquellos dos collados ceñidos con valles y fosos muy hondos, y no podía llegarse a ellos por parte alguna, prohibiéndolo las rocas y peñas grandes que allí había.* Otros párrafos de

En la página derecha, detalle del *Retablo de San Zenón*, por Mantegna, Verona, Iglesia de San Zenón



Josefo podrían ser traídos a colación aquí, como las referencias a las blanquísimas piedras de algunos edificios, las torres o los palacios, pues nos pueden recordar pasajes de la pintura de Mantegna en los que se quiso representar Jerusalén, pero quizá baste con esa referencia a los collados y las rocas para justificar iconográficamente un recurso formal al que recurrió mucho el pintor, como es situar las figuras en paisajes rocosos que permiten definir el espacio como si fuera una arquitectura construida por la misma naturaleza.

La sensación de que estamos a veces ante un mundo medieval vestido ahora a la antigua se agudiza al ver escenas en las que detrás de unos edificios que pretenden recuperar los modelos clásicos aparecen edificios y ciudades amuralladas plenamente medievales. Es un disfraz hecho a base de fragmentos de antigüedad —y del que forma parte la figura humana— que refleja bien el proceso cultural que llevó al conocimiento y emulación de la Antigüedad clásica en el primer Renacimiento. Un proceso fragmentario y erudito que siempre hubo de ser anclado en la propia realidad.

El gusto oriental

No fue en esto Mantegna una excepción, pues la pintura veneciana se recreaba en esos motivos orientales

El interés de Mantegna por lo oriental se puede decir que va parejo a su interés por la Antigüedad clásica, si bien no llega a adquirir el mismo protagonismo, centrándose sobre todo en detalles que por su exotismo llaman nuestra atención, como pueden ser la multitud de alfombras que enriquecen los suelos de las estancias pintadas por Mantegna. Una alfombra oriental cubre la plataforma sobre la que se sitúa *San Bernardino* (Milán, Brera, 1469). Sobre una alfombra de ese tipo apoya sus pies la Virgen en el *Retablo de San Zenón* de Verona, cual objeto precioso de formas y color con el que revestir el ya de por sí rico trono. No plantea este motivo decorativo ninguna disonancia con la decoración a base de relieves a la antigua del fingido templete sino que, bien al contrario, contribuye a llevar nuestra mirada hacia el eje central, donde los rojos del manto de la Virgen y de las guirnaldas sobre su cabeza se encadenan verticalmente sobre la plataforma de la roja alfombra oriental.

También fueron alfombras orientales las que Mantegna pintó en la *Cámara de los esposos*, precisamente en la escena de la *Corte* y tan sólo en la zona ocupada por Ludovico y Bárbara, sentados y rodeados de su familia y miembros muy allegados de su corte. El deseo de dar relevancia a tal elemento de decoración hizo que Mantegna incluso lo hiciera colgar en parte hacia el interior de la estancia, a la izquierda de la chimenea, con una finalidad de ostentación pero probablemente también como signo que —al igual que la cortina recogida de la parte superior— acotaría el espacio del poder.

Nada escapó a su curiosidad ni a su erudición en este descubrimiento de objetos suntuarios. Las vestimentas orientales, los turbantes... reflejaban mundos lejanos llenos de color y de exotismo que significaban distancias culturales, religiosas, geográficas o cronológicas. Siempre eran *lo otro* y no parecía haber mejor manera de representarlo que a través de ese mundo oriental frente al que se definía lo occidental como algo distinto. Por ello quizá aparece en la decoración, en los detalles, pero nunca se incorpora al esqueleto de la obra, nun-

ca el mundo de Mantegna —hecho de identidades culturales ancladas en el mundo clásico— se vio contaminado en sus formas por sistemas figurativos ajenos al arte occidental. Otra cosa eran los escenarios, para los que el exotismo oriental bien daba la nota de color —a veces esto se puede afirmar en un sentido plenamente literal— o bien podía añadir significados de riqueza, poder, e incluso integración de culturas. No fue en esto Mantegna una excepción pues la pintura veneciana, con la que tan vinculado estaba aunque sólo fuera por sus lazos familiares con los Bellini, se recreaba en esos motivos orientales bien conocidos merced a los viajes y el comercio de los mercaderes venecianos así como a los viajeros que llegaban a esa ciudad desde todo el mundo.

Aunque en distintas obras podemos ver detalles de este tipo —el tema de la Adoración de los Magos daba suficiente pretexto a cualquier pintor para explayarse con las vestimentas y los objetos orientalizantes— el citado *Retablo de San Zenón* (Verona, San Zenón, 1457-59) es quizá a este respecto una de sus obras más significativas, pues en ella las referencias a otras culturas van mucho más allá de lo puramente formal, aunque detalles como el referido de la alfombra turca en el trono de la Virgen puedan tener tan sólo esa función. Sin embargo, hay otros objetos que merecen nuestra atención desde el punto de vista que venimos tratando. Así, por ejemplo, los caracteres cúficos que forman la cenefa del manto de la Virgen, de su vestido y la misma corona de Madre e Hijo, es posible que tengan otros valores además de los decorativos, sobre todo si consideramos las referencias a lo islámico en algunos de los libros que llevan los santos. Las características del cliente, un humanista cristiano como ya dijimos anteriormente, nos hacen suponer que la Sagrada Conversación a que asistimos encierra un mensaje de triunfo cristiano a la vez que integrador de otras culturas.

El gusto por lo anecdótico adquiere en ocasiones gran relevancia en las composiciones de Mantegna

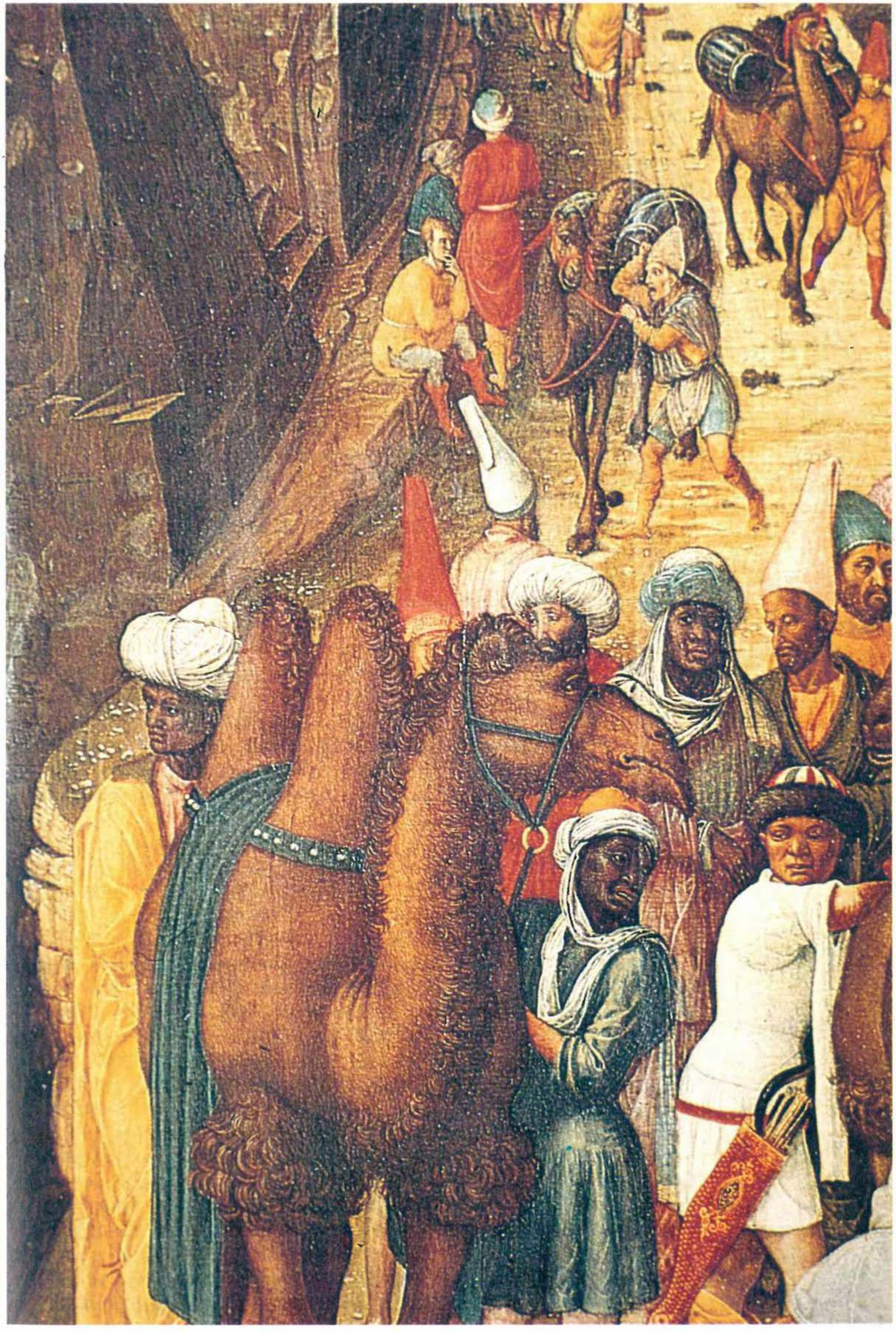
La anécdota

El gusto por lo anecdótico, por episodios secundarios aparentemente sin un especial significado, en ocasiones adquiere gran relevancia en las composiciones de Mantegna. Los coros de personajes que acompañan la escena principal son pretexto para la experimentación de actitudes o para introducir ese pequeño episodio anecdótico que, por contraste, magnifica aún más el tema principal. Así ocurre en el *Santiago conducido al martirio*, de la Capilla Ovetari, donde el soldado que aparta al judío que pretende acercarse al grupo de figuras entre las que aparece Santiago, por un lado equilibra la composición, pero además es un fragmento en el que los rostros expresan sentimientos que también hacen de contrapunto a la impasibilidad de las facciones de los personajes que rodean al santo en el momento de la conversión del escriba Giosia. El contraste entre un mundo movido por las pasiones y el mundo de Santiago, cuya aura de serenidad se transmite a los que le rodean, se vería además reforzado en este caso por el hecho de situarse el grupo en torno a Santiago bajo el impresionante arco triunfal romano, mientras los otros personajes lo hacen en el marco de la ciudad medieval.

En el mismo sentido resulta también ejemplar el *San Sebastián*

Detalle del *San Sebastián*, por Mantegna, 1470, Viena, Kunsthistorisches Museum

Detalle de *La Adoración de los Magos*, por Mantegna, Florencia, Galería de los Uffizi



del Louvre en el que dos personajes malencarados son retratados en el ángulo inferior, con sus verrugas, sus cicatrices y sus rostros surcados de arrugas como contrapunto a la belleza espiritual del atormentado rostro del Santo, éste en un mundo de ruinas clásicas y los otros en un camino y con unos atuendos y actitudes del presente. Esa fusión de mundos alejados mediante episodios anecdóticos —que introducen un tiempo presente en el hecho sagrado, frecuentemente enmarcado en esos restos de la Antigüedad clásica pacientemente recuperados— es una de las características de muchas de las obras de Mantegna.

Pomponio Gaurico en su tratado *De Sculptura* (1504) escribe que, en la representación de las figuras por parte de los artistas en general, habría distintas actitudes de reposo, unas nobles y otras vulgares, y pone como ejemplo de lo segundo precisamente a Mantegna: *La actitud de reposo vulgar es habitual desde hace tiempo en todos los pintores; su principal representante es Mantegna: en sus cuadros los sirvientes desocupados unas veces aparecen tumbados en el suelo, otras veces esperan entre bostezos las órdenes de su señor, otras permanecen quietos, como atontados. Si esto se representa correctamente, el efecto será gracioso y placentero a la vista por su variedad.* Para ilustrar las palabras de Gaurico puede servirnos perfectamente el cortejo de los Magos en la *Adoración* del Tríptico de los Uffizi, que invitamos al lector a recorrer tras haber leído las palabras del tratadista.

Elemento fundamental en los escenarios de Mantegna es la naturaleza

Hay también en Mantegna una característica que perpetúa una costumbre que pasará al siglo XVI, como es la de mezclar entre los espectadores y en los escenarios elementos que respetan la cronología del tema tratado —el uniforme de un centurión, una túnica, un templo...— con otros que son de su propia época. Entre éstos lo mismo podemos ver casas o vestidos que incluso retratos de sus amigos o conocidos. Por ejemplo su *San Jorge* (Venecia, Galería de la Academia, 1467) lleva una armadura italiana del siglo XV, convirtiendo así al Santo en un guerrero inmediatamente identificado como tal por el espectador.

La naturaleza

Otro elemento fundamental en los escenarios creados por Mantegna para sus figuras es la naturaleza. La capacidad de disfrutar de ésta, puesta de manifiesto por ejemplo en la citada excursión al lago de Garda, se refleja en la delectación con que Mantegna detalla árboles maravillosos, frutas, flores y jardines que pueden servir de escenario lo mismo para el templete del *Retablo de San Zenón* —situado en medio de un jardín que se adivina a través de las columnas— que para sus pinturas mitológicas. Si las referencias a una imagen ideal del paraíso celeste se pueden rastrear en algunos de sus temas religiosos —al fin y al cabo las iglesias eran *cielos en la tierra* adornadas de flores olorosas y músicas celestiales en las celebraciones— la naturaleza tanto en éstas como en otras obras siempre fue un elemento compositivo de primer orden además del posible significado simbólico que se le pueda dar a estas formas vegetales en algunos casos.

Las formas de la naturaleza fueron tratadas con frecuencia como verdaderas arquitecturas que ordenan el espacio en que se sitúan las

figuras. Esa naturaleza forma la pérgola de la *Virgen de la Victoria* (París, Louvre, 1496) que ordena el espacio para esta composición, a la vez que es una referencia simbólica al jardín del Paraíso. También el coral que cuelga sobre la Virgen alejaría a los demonios, pues es la cualidad que se atribuye a ese material, pero sin él el eje de simetría que equilibra la composición no sería tan perfecto. Su color rojo, que tanto impacto causa a quien contempla la obra, es también clave de la composición, pues se repite en la corona de la Virgen —marcando así el eje central— y en el rojo de la lanza de san Longinos, en el de la manga del vestido de santa Isabel y en parte de la cinta de san Miguel, con lo cual la forma piramidal de la composición a la par que la profundidad que crean las figuras que en círculo rodean el trono de la Virgen se ven así subrayadas por ese color que en su calidad más pura surge del coral. La naturaleza como color a través de las frutas, las flores o los pájaros también se hace patente en esta obra, con toda la sensualidad posible en la recreación de ese paraíso celeste, alegre y cultivado.

El carácter arquitectónico de las formas de la naturaleza también se manifiesta en las dos obras de tema mitológico pintadas para el *Studiolo* de Isabella d'Este en Mantua y que como ya dijimos se encuentran hoy día en el Louvre. En *El Parnaso* el gran arco de roca sobre el que se sitúan Marte y Venus centra la composición sirviendo de marco a la danza de las nueve Musas flanqueadas por los dioses. Por el contrario, en *Atenea expulsando a los vicios del jardín de la Virtud* el tema que se narra obliga a otra forma de disponer las figuras, que recorren la obra de izquierda a derecha, acompasándose a una arquitectura vegetal a base de arcos que ordena rítmicamente unos grupos que fuera del escenario de este jardín resultarían compositivamente confusos.

Otro tema repetido es el de los hombres trabajando la piedra

Las formas de la naturaleza desempeñaron un papel protagonista en muchas de las composiciones de Mantegna. El árbol que en la escena del *Encuentro* de la *Cámara de los esposos* se sitúa tras los personajes crea un plano intermedio entre ellos y el fondo del paisaje, a la par que su verticalidad contrapesa la horizontalidad del grupo y la diagonal en profundidad del camino que conduce a la ciudad. Esas diagonales de los caminos que ascienden hacia los fondos, transitando por los planos intermedios y que a veces se pueblan de figuras fue uno de sus recursos más empleados para articular sus composiciones. Así, lo podemos ver en sus dos oraciones en el huerto, sobre todo la *Oración en el Huerto* del *Retablo de San Zenón* (Tours, Museo de Bellas Artes, 1459-60), *La Crucifixión*, del mismo retablo (París, Louvre, 1459-60), la *Adoración de los Magos* (Florencia, Uffizi, hacia 1462) —en la que además el motivo de la gruta, por la que pasa el camino y en la que se encuentran la Virgen y el Niño, le permite con su fondo oscuro recrearse en lo milagroso del tema sagrado—, el *San Sebastián* (Viena, Kunsthistorisches Museum, hacia 1470)... En todos ellos el camino se convierte también en guía de nuestra mirada, conduciéndonos de los primeros planos a los fondos, al mismo paso de los caminantes que Mantegna pinta con tanto mimo.

A veces el camino no tiene ese carácter ascendente, sino que se utiliza para delimitar otras formas de la naturaleza de forma que aíslen el tema sagrado. Así sucedería con el camino curvo que rodea la plataforma rocosa sobre la que Cristo reza en la *Oración en el Huerto* (Londres, National Gallery, hacia 1455), o con esa otra curva del

Son famosas las guimaldas vegetales con flores y frutos con que decora algunas de sus obras

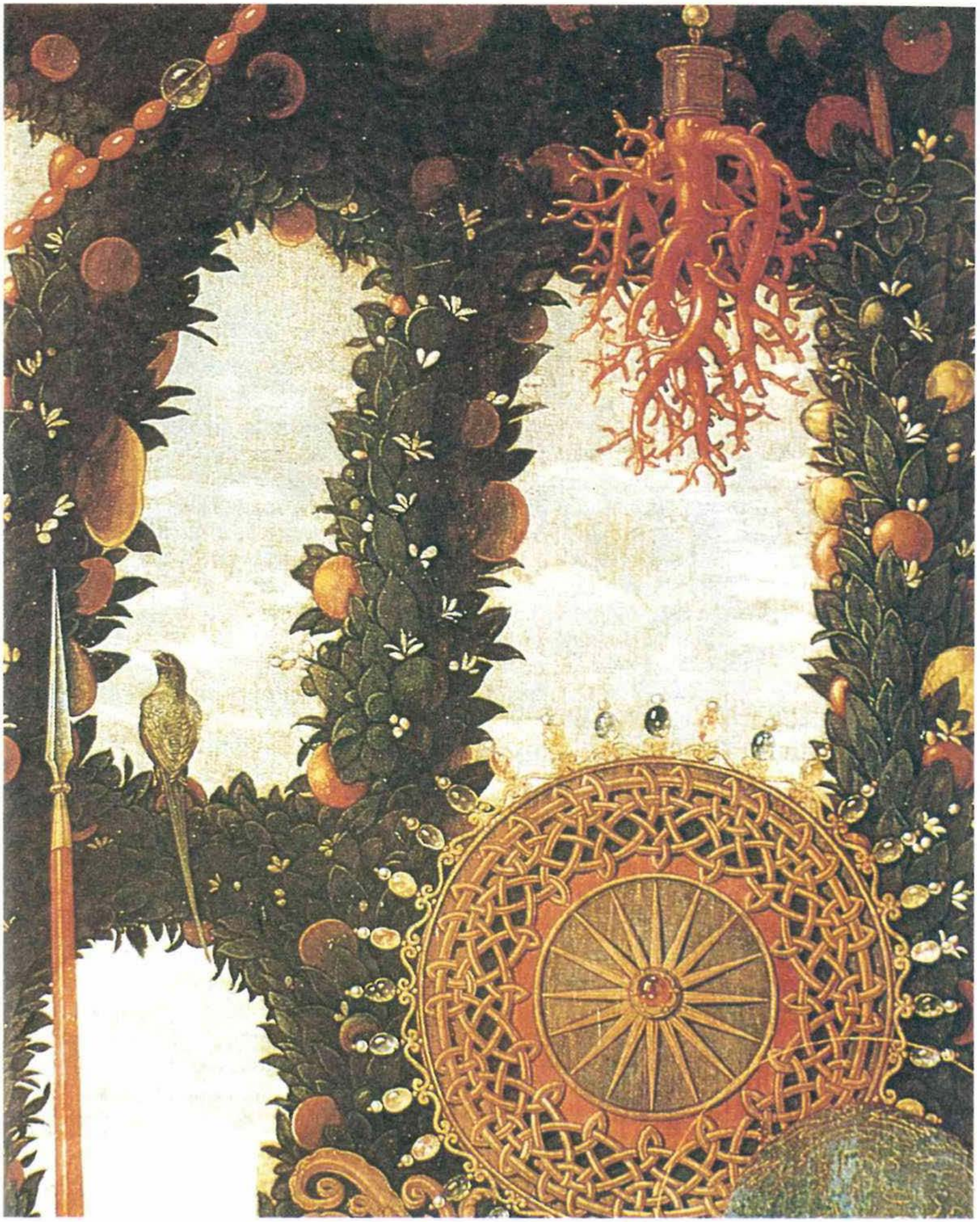
camino que en la *Virgen de la Cantera* (Florencia, Uffizi, h. 1489) nos hace sentir por su lejanía la proximidad de la Virgen con el Niño del primer plano, aislada de ese fondo por una impresionante formación rocosa que parece estallar en el momento que la contemplamos.

Un tema que Mantegna repitió en algunos de sus escenarios fue el de los hombres trabajando la piedra en una cantera. De ahí el nombre de la Virgen que acabamos de comentar. En otra obra, parecida en cuanto a composición, y del mismo año 1489, *Cristo sobre el sarcófago, sostenido por dos ángeles* (Copenhague, Statens Museum for Kunst) aparece al fondo a la derecha, igual que en la obra de la Virgen, una escena en la que los hombres transforman la piedra de la cantera en piezas clásicas, en este caso columnas y esculturas, bajo el monte Calvario. Para Martines (1980, 352), reflejaría un proceso por el que la naturaleza se convierte en ciudad. Muchos años antes había empleado el mismo motivo en la *Cámara de los esposos*, en la escena del *Encuentro*, al fondo y también a nuestra derecha, quizá en alusión a ese mundo nuevo en construcción que es una de las claves para la interpretación de este conjunto de pinturas. En ellas se plasma ese proceso de construcción por ejemplo al señalar la integración de la Antigüedad clásica en el presente a través de las formas urbanas del fondo, el nacimiento de algo nuevo a través de los edificios en construcción en la escena de la izquierda de la puerta, y en resumen el mismo futuro glorioso de la familia Gonzaga, que estaba adquiriendo forma en esos años, como las piedras de la cantera.

Aparte de las posibilidades de composición arquitectónica, pero sin arquitecturas en sentido estricto, que la naturaleza ofrecía al artista, ésta podía ser también tema decorativo y evocador en el que abandonar la imaginación. Son famosas las guirnaldas vegetales con flores y frutos con que decora algunas de sus obras, así como el exotismo de pájaros, corales o piedras preciosas con que adornó muchas de ellas, como si la pasión del coleccionismo le llevara a plasmar en su pintura algo de aquello que los príncipes y nobles guardaban celosamente en sus colecciones privadas.

Con respecto a las formas de la naturaleza, hay otro tema que no podemos dejar de citar, como es el interés que demostró por algo que encontramos expresado también en los escritos de Leonardo da Vinci, esto es, cómo el artista encuentra formas nuevas en manchas imprecisas. Mantegna gustó en alguna de sus obras de enseñarnos nubes tomando formas humanas. En el *San Sebastián* (Viena, Kunsthistorisches Museum, 1470) una nube se convierte en un jinete que ha sido relacionado con el rey Teodorico que hay en un relieve de San Zenón de Verona, lo cual es una interpretación iconográfica que para algunos autores carece de sentido, pues el dar a las nubes formas de personas no tendría mas que un carácter decorativo. En el *Oculo* de la *Cámara de los esposos* se ha querido identificar un posible perfil de Mantegna en una de las nubes. También en el *Triunfo de la Virtud* o *Atenea expulsa los vicios del jardín de la Virtud* (París, Louvre, 1502) las nubes guardan entre sus formas dos enormes cabezas de perfil.

Las palabras de Leonardo a fines de siglo, en su *Tratado de pintura*, pueden explicar el tipo de ejercicio mental que el pintor se proponía al crear estas imágenes dobles, pues aconsejaba al pintor que, para *acrecentar y estimular el ingenio por medio de invenciones varias observara algunos muros sucios de manchas o constrúi-*



dos con piedras dispares y te das a inventar escenas, allí podrás ver la imagen de distintos paisajes, hermoseados con montañas, ríos, rocas, árboles, llanuras, grandes valles y colinas de todas clases. Y aún verás batallas y figuras agitadas o rostros de extraño aspecto, y vestidos e infinitas cosas que podrías traducir a su íntegra y atinada forma. Lo que Leonardo veía en los muros, lo veía Mantegna en las nubes y muchos siglos más tarde nos lo pueden recordar las dobles imágenes dalinianas.

Detalle de la *Virgen de la Victoria*, por Mantegna, París, Museo del Louvre

La obra y el espectador

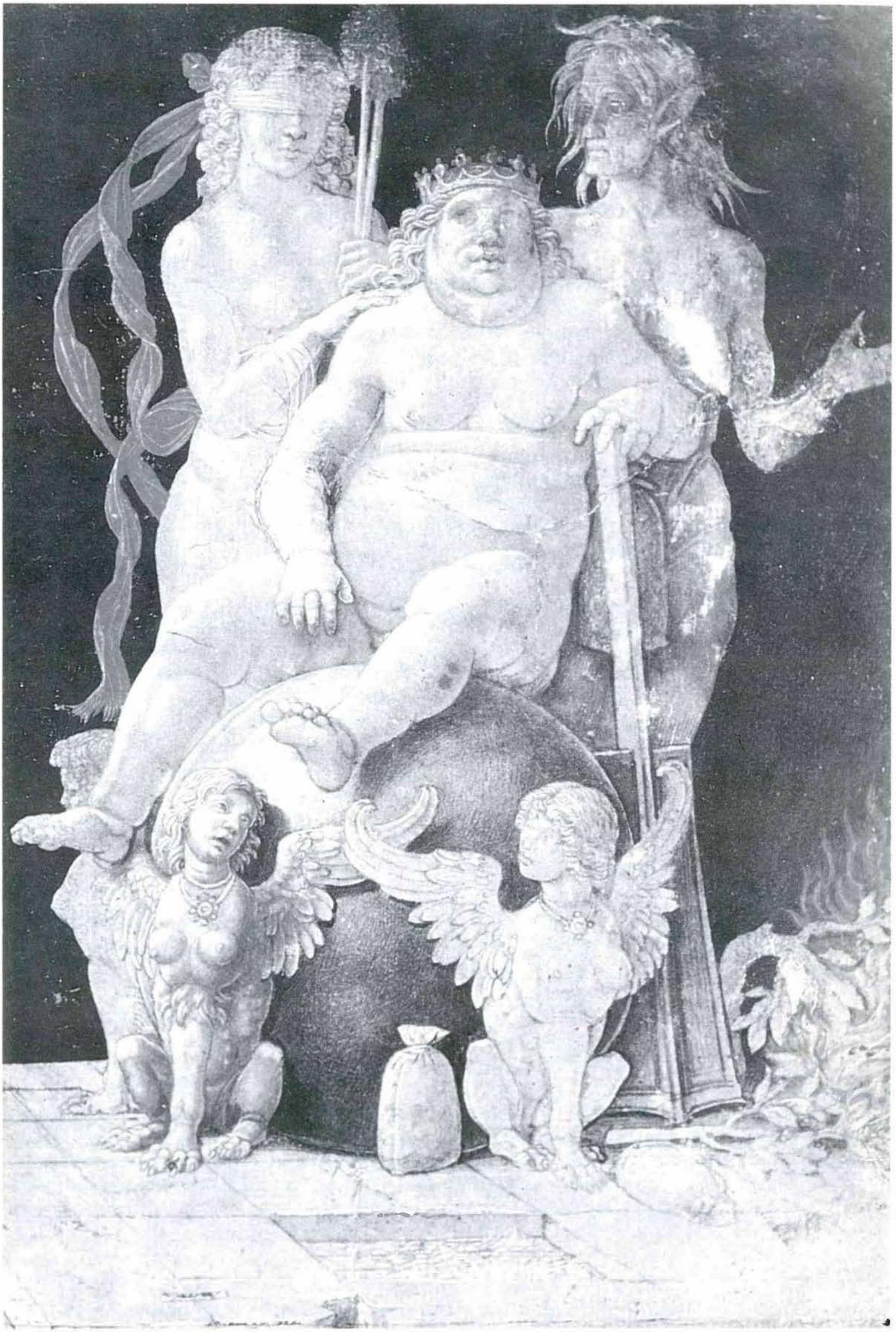
LA obra de Mantegna puede ser admirada desde múltiples puntos de vista. Es grandiosa la visión que a veces nos da de ese mundo recuperado de la Antigüedad clásica, son fascinantes sus monumentales figuras, pero no lo son menos los pequeños grupos de personajes que pueblan sus paisajes. La *Cámara de los esposos* o los *Triunfos* son todavía hoy, y lo serán por siglos, obras que resumen como ninguna el espíritu de una época. La grandeza de Mantegna, su capacidad para hacernos sentir la belleza de su obra, la hemos ido analizando en algunos aspectos. Queda, sin embargo, un capítulo fundamental, como es el de las técnicas, el del estudio más pormenorizado de su pintura en relación con la obra de otros pintores y, me atrevería a decir que, sobre todo ello, el de la relación entre el espectador y la obra. Es este último un problema que debió apasionar a Mantegna, a juzgar por sus investigaciones en este camino y por sus logros a la hora de introducir al espectador en una obra que éste puede llegar a sentir como una prolongación del espacio real.

Técnicas

Mantegna experimentó nuevas técnicas y siempre trabajó con los mejores materiales, de lo cual quedan abundantes documentos, desde cartas solicitando colores especiales a documentos en los que los Gonzaga aparecen como los responsables de conseguir esos materiales para su pintor. Por ejemplo, en 1471 el marqués Ludovico Gonzaga pedía que se le enviaran a Mantegna *tres pesos de aceite de nuez* cuando se encontraba pintando la *Cámara de los esposos.*

Es un pintor que trabajó indistintamente sobre tabla o sobre lienzo —aunque este último acabó por ser su soporte favorito— pero parece que prefería el uso del temple al del óleo, incluso cuando pintaba sobre lienzo, cosa que por ejemplo a Isabella d'Este no gustaba mucho. Esta intervención de los clientes también en la técnica no es una novedad, pues la perfección técnica siempre ha sido uno de los factores para valorar económicamente una obra de arte. Lo que sí resulta nuevo es precisamente la *novedad* en sí de determinadas técnicas, es decir que ésta fue una época de novedades, de investigación de técnicas y, si Leonardo por investigar nos dejó una *Ultima Cena* siempre a punto de perderse, también Mantegna investigó nuevas técni-

Detalle de *Virtus combusta et deserta*, por Mantegna, Londres, British Museum



cas, desde el grabado o la mezcla de óleo y temple en la pintura, a nuevos métodos para pintar sobre muro o los barnices que aplicaba una vez finalizada la pintura.

Se ha dicho que su *Santa Eufemia*, del año 1454 (Nápoles, Galerías Nacionales di Capodimonte) es la obra sobre lienzo más antigua que se conserva en Italia (Chastel, 1966, 230), lo cual no parece del todo cierto ya que en Padua había obras realizadas en lienzo desde el siglo XIV y el mismo Cennino Cennini hizo alusión a este soporte en su tratado de la pintura. Además de la citada, la primera obra de gran tamaño (385 × 220) realizada sobre soporte de tela por Mantegna parece que fue el *San Bernardino* (Milán, Brera, 1469), obra de devoción especialmente significativa por haber predicado San Bernardino en Mantua en 1420 y ser un santo muy venerado por la familia Gonzaga. Aunque se ha dudado en alguna ocasión si sería obra de taller, últimamente se considera obra de Mantegna —si bien con alguna colaboración de sus ayudantes— encargada directamente por Ludovico Gonzaga.

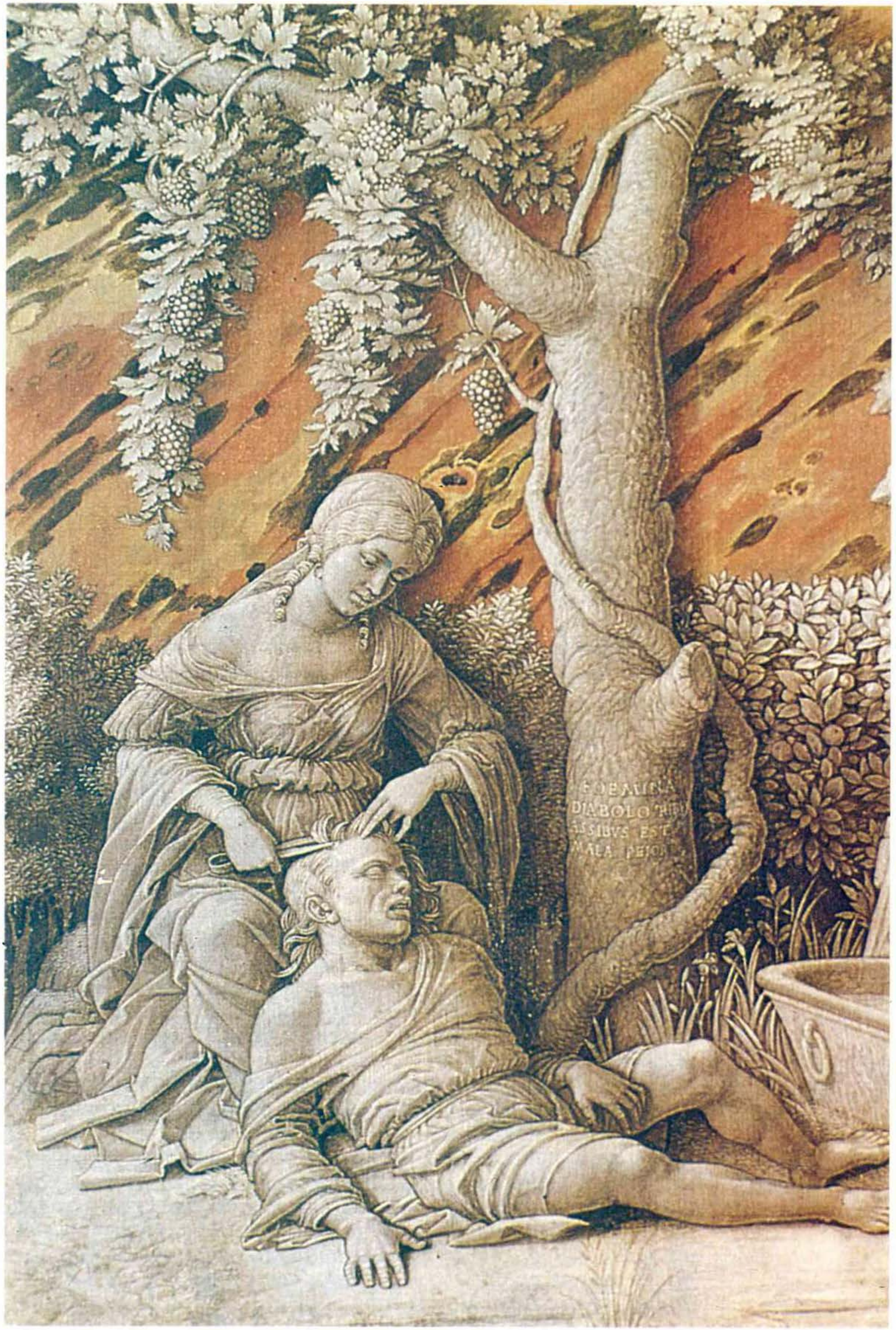
Según Vasari, fueron los venecianos los que acostumbraron a usar el lienzo mucho antes que los toscanos, que siguieron empleando la tabla como soporte durante bastante tiempo. Las ventajas del lienzo eran sobre todo que permitía obras de un formato mucho mayor a la vez que facilitaba extraordinariamente el transporte. Esta última es, sin duda, la razón por la que Mantegna hizo sobre tela por ejemplo el *San Sebastián* (París, Louvre, 1480), que había de ser enviado a Francia. Por otro lado, la tela permitía aplicar en algunas zonas capas muy ligeras de pintura que dejaban ver el entramado para así sugerir nuevas texturas. De todas maneras, no parece que siempre fuera el pintor quien decidiera el soporte para su pintura, pues se sabe que en algún caso fue decisión del cliente.

***Sansón y Dalila*, por Mantegna, Londres, National Gallery**

La influencia veneciana en la obra de Mantegna a través de su familia política, los Bellini, también se ha relacionado con el hecho de que la serie de los *Triunfos* fueran realizados sobre tela y no al fresco sobre el muro —la técnica tradicional hasta entonces para los grandes salones de representación de los palacios— pues Gentile Bellini ya lo había hecho así años antes en el salón del Consejo del palacio Ducal de Venecia. Hasta que se realizó este gran ciclo de pinturas en Venecia, la pintura sobre lienzo se había limitado normalmente a las obras menos importantes, pero a partir de entonces el lienzo adquirió toda la consideración que hará de él el soporte predilecto durante siglos de la pintura occidental.

La generalización de la utilización de lienzo por parte de los pintores fue paralela a la del empleo de la pintura al óleo y ambos, soporte y técnica, produjeron una auténtica revolución en la pintura. La invención de la pintura al óleo fue adjudicada por Vasari (1511-1574) en sus *Vite* (primera edición de 1550 y segunda, ampliada y corregida, en 1568) al pintor flamenco Van Eyck. Pese a lo que de erróneo tiene esa apreciación —la pintura al óleo se conocía desde la Antigüedad y ya Cennini se refería a ella en el siglo XIV— sí es cierto que la pintura flamenca enseñaría a los pintores italianos las posibilidades cromáticas y lumínicas de la pintura al óleo. Vasari resumió exactamente el gran avance que supuso para los pintores:

Esta forma de pintar enciende más los colores y no requiere más que diligencia y amor, porque el óleo en sí vuelve el color


EQUALIS
DIABOLO TIBI
ASSIDVS EST

más mórbido, más dulce y delicado y de uniones y esfumados más fáciles que de las otras formas, y mientras que se trabaja, los colores se mezclan y se unen uno con otro con más facilidad; y, en suma, los artistas dan de este modo a sus figuras una bellísima gracia, vivacidad y gallardía, de tal forma que muchas veces sus figuras parecen tener relieve...

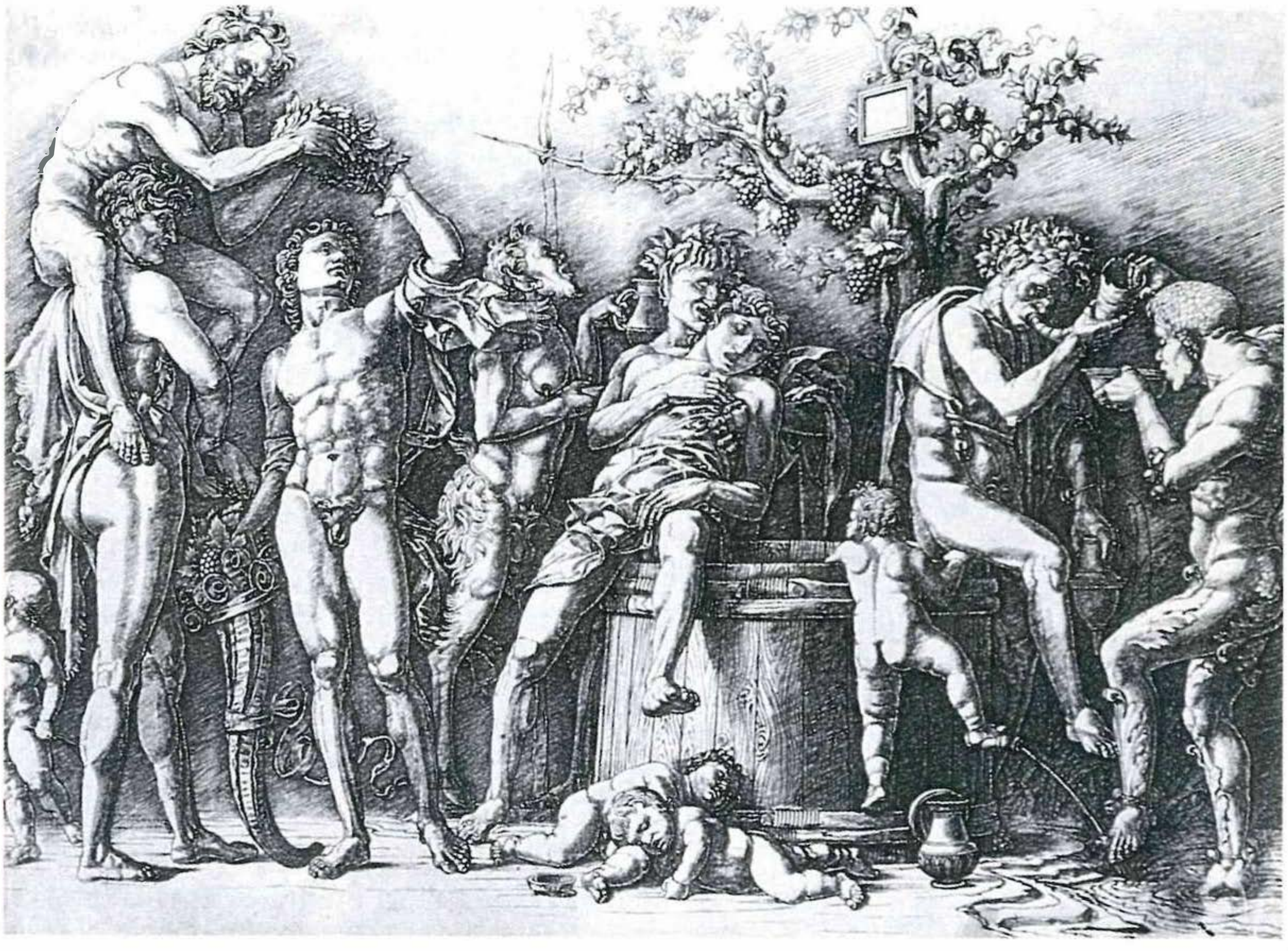
Según Vasari —que recomienda los aceites de nuez o de lino para mezclar los colores— la técnica de la pintura al óleo fue introducida en Venecia por el pintor Antonello de Messina, pero antes de la llegada de este pintor a Venecia ya se conocían en la ciudad obras flamencas pintadas con esa técnica. Pese a la relación de Mantegna con Venecia —a través de su familia política y de la circulación de obras de arte en el norte de Italia entre las distintas cortes— donde la pintura flamenca tuvo un extraordinario éxito, Andrea no gustó de emplear esta técnica. Incluso al final de su vida , en las dos grandes obras para el *Studiolo* de Isabella d'Este, utilizó el temple sobre lienzo, lo mismo que en los *Triunfos* o que en otras muchas de sus obras.

La *Cámara de los esposos* está pintada con dos técnicas distintas, una parte es al fresco, la técnica tradicional para pintar sobre muro, y la otra al temple en seco (la escena de la Corte, los tímpanos y la guirnalda del óculo), una técnica no muy conocida todavía hoy y con la que parece que Mantegna quería imitar la técnica de la pintura romana. Esa imitación de lo antiguo es lo que le llevó a pintar a fines de siglo una serie de lienzos imitando los relieves, en mármol o en bronce, de la Antigüedad. Son pinturas llamadas monocromas por el uso de un solo color y que de nuevo nos pueden recordar a Plinio escribiendo, en este caso, que Zeuxis pintó *monocromos en blanco.*

Mantegna fue un pintor muy cuidadoso en todo el proceso de producción de sus obras

Mantegna pintó así temas bíblicos: el *Juicio de Salomón* (París, Louvre, 1495), el *Sacrificio de Isaac y David con la cabeza de Goliat* (ambos en Viena, Kunsthistorisches Museum) y *Sansón y Dalila* (Londres, National Gallery). La maestría de Mantegna para lograr los efectos del relieve antiguo —contando además con el blanco del soporte para los efectos de luz, tal como recuerda Vasari, que poseyó una de estas obras— pudo convertir algunas de sus obras monocromas en objeto de colección. Se sabe que la misma Isabella d'Este tuvo alguna en su *Studiolo* y de hecho se han puesto en relación estas obras de Mantegna con el gusto por el coleccionismo de relieves antiguos a fines de siglo. Se ha relacionado este tipo de pinturas con esa tendencia a reflejar efectos de la escultura en toda la obra de Mantegna en general, y con los relieves que anteriormente había pintado en algunas de sus obras, como por ejemplo en la base del trono de la *Virgen de la Victoria* o en la *Circuncisión,* que ahora adquirirán la categoría de obras autónomas.

Con respecto al modelo de la Antigüedad en relación con las técnicas pictóricas, también podríamos recordar cómo Plinio en su *Historia natural* escribió que uno de los mayores descubrimientos de Apeles en la pintura era el darle a las obras una vez acabadas *una capa de atramentum tan fina que reflejaba y producía un color blanco de gran claridad, preservando el cuadro del polvo y la suciedad; no era visible mas que a corta distancia, pero incluso de ese modo, debido a la maestría con que estaba hecha, la claridad de los colores no dañaba a la vista, como si se mirara a través de una piedra especular, y daba al mismo tiempo de manera im-*



Bacanal con tonel, grabado de Mantegna, antes de 1470, Nueva York, Metropolitan Museum of Art

perceptible un tono más apagado a los colores demasiado vivos. Mantegna aplicaba barnices a su pintura, quizá como un intento más de recuperar en todos sus aspectos la pintura antigua tal como la describía Plinio (aunque el *atramentum* es color negro de humo y está considerado entre los *colores austeros* por Plinio, en el texto citado parece estar refiriéndose a un barniz).

Isabella d'Este escribía en una carta acerca de las pinturas de Mantegna que *non sono gia colorite ad olio, ma cossi a guazo, et poi invernigate doppo che tutte sono finite.* Esta costumbre de barnizar las obras una vez acabadas para así conseguir más efectos lumínicos y de color parece que asombró a algunos de sus contemporáneos, que pidieron noticias a la corte de Mantua sobre el tipo de barniz —que se compraba en Venecia y era vendido en pequeñas cantidades— que utilizaba Mantegna.

Dibujos y grabados

Vasari, que valoró mucho la perfección técnica, no olvidó referirse a ella en su biografía de Mantegna para alabar la obra de este artista. Fue Mantegna además un pintor muy cuidadoso en todo el proceso de producción de sus obras, lo cual le hizo un pintor lento, que hacía siempre bocetos y dibujos previos de forma que la obra respondiera en todo a su idea de la perfección. Por eso se conservan tantos dibujos de Mantegna. Algunos fueron conservados por él mismo y

Como grabador a Mantegna se le ha atribuido la invención del grabado en cobre

otros pasaron a coleccionistas, pues entre los objetos que estaba de moda coleccionar en esta época se encontraban los dibujos de grandes maestros.

Eso explicaría también la belleza de algunos de los dibujos, concebidos incluso como obras en sí mismas y no simples auxiliares de la pintura. Puede ser el caso de la *Virtus combusta et deserta* (Londres, British Museum), una alegoría dibujada a fines del siglo XV o comienzos del XVI que constituye una reflexión sobre las virtudes y los vicios en la que aparecen de nuevo nuestros conocidos del *Studiolo* de Isabella d'Este: la ignorancia, la envidia, la lujuria... de las que el hombre es salvado gracias a Mercurio, dios del conocimiento, si bien en el dibujo original de Mantegna este último momento de la salvación, que estaría en la parte inferior del grabado que hizo Giovanni Antonio da Brescia, no aparece.

Como grabador a Mantegna se le ha atribuido la invención del grabado en cobre. Es sabido cómo mediante el grabado se hacen de una sola plancha gran cantidad de obras, lo cual resulta beneficioso económicamente para el pintor y además contribuye a difundir por el mundo sus imágenes. Fue una técnica utilizada más o menos desde 1430 y muy empleada para imágenes religiosas. Supuso una verdadera revolución en el mundo del arte, al permitir una difusión de la obra nunca soñada con anterioridad. En este aspecto Mantegna es un ejemplo de cómo a fines del Quattrocento se fue tomando conciencia de las posibilidades del grabado para dar a conocer la pintura de un artista, de lo cual se hizo eco Vasari en su biografía del artista.

Ya en 1475 parece que Mantegna tenía un grabador, Simone Ardizzoni di Reggio, para pasar a grabado sus dibujos. Lo que no se sabe a ciencia cierta es cuándo comenzó a hacer los grabados el mismo Mantegna, aunque Vasari dice que sería cuando estuvo en Roma trabajando para Inocencio VIII, es decir, entre 1488 y 1490. Sin embargo también se ha apuntado que Mantegna pudo aprender la técnica cuando estuvo en Florencia en 1466, dándose además concomitancias entre sus grabados y los del otro gran grabador de este tiempo, que fue Antonio Pollaiuolo, de quien ya dijimos que Squarcione poseyó alguno de sus grabados. Por otra parte, imágenes grabadas circularían por el norte de Italia, sobre todo en Venecia, debido a sus estrechas relaciones con Alemania, donde la técnica del grabado —en este caso la xilografía o grabado en madera— alcanzó pronto una gran perfección, de la que el mejor representante sería Durero. Algunos de los grabados de Mantegna fueron conocidos por Durero, que en 1494 hizo en Nuremberg dos dibujos copiando dos de esos grabados: la *Bacanal con tonel* y la *Batalla de los dioses marinos* (Borea, 1979, 334).

Los grabados que ahora se aceptan como de Mantegna son el *Descenso en el sepulcro*, *Cristo resucitado entre los Santos Andrés y Longinos*, *la Virgen de la Humildad*, *Bacanal con tonel*, *Bacanal con Sileno* y las dos escenas de la *Batalla de los dioses marinos*, en fechas que van desde hacia 1460 hasta finales de siglo (si bien los estudiosos discrepan respecto a las fechas de algunos de ellos). En el caso de las *Bacanales*, Mantegna se inspiraría en escenas de sarcófagos antiguos y quizá ambas se concibieran en conjunto para simular un friso. El tema de los efectos del vino le permite reflejar figuras en posiciones muy diversas. El hecho de que estén desnudas o semidesnudas permite a su vez que la anatomía de sus cuerpos quede registrada con toda fidelidad, si bien más parece inspirada en modelos

Judit, por Mantegna, hacia 1490, Dublín, National Gallery of Ireland

escultóricos de la Antigüedad que en un estudio directo del cuerpo humano.

Por lo que se refiere a la *Batalla de los dioses marinos*, también se ha apuntado su posible relación con un relieve antiguo y es explícita la referencia a la escultura antigua en la figura desnuda que aparece de espaldas al fondo. La escena que se representa podría estar inspirada en los torneos (Lightbown, 1986, 241), ejercicio caballeres-

Ya en 1475 parece que Mantegna tenía un grabador, Ardizzoni di Reggio, para pasar a grabado sus dibujos

co que fue muy practicado en las fiestas de las cortes renacentistas, pero aquí con un sentido alegórico, pues se alude a la envidia, la lujuria y la discordia. De nuevo es un tema que por la violencia de las actitudes permite a Mantegna estudiar movimientos, expresiones y escorzos para enlazar las figuras en una suerte de *danza* frenética en la que dioses y animales quedan atrapados.

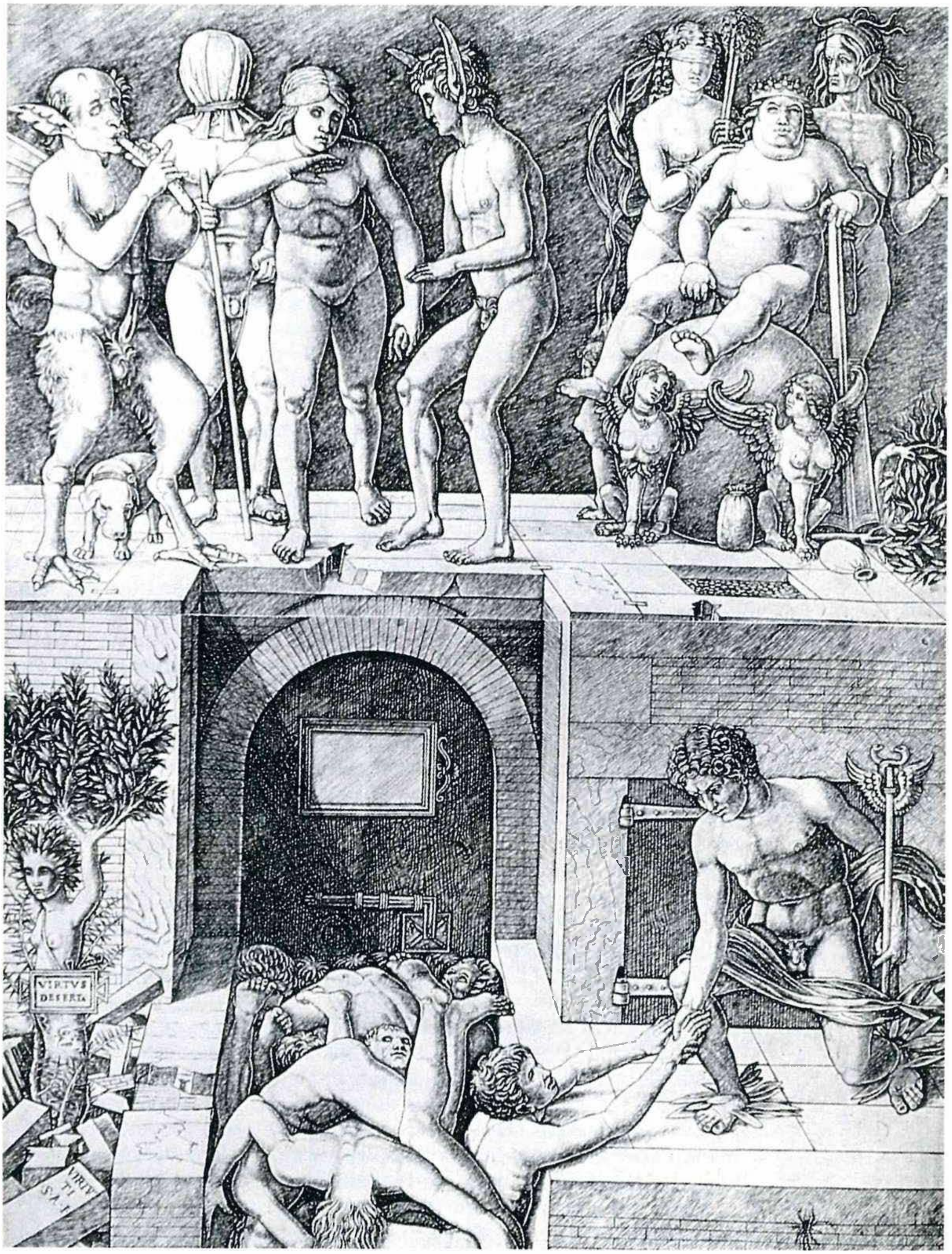
Además de los citados anteriormente, otros grabadores pasaron a estampa algunas de las grandes obras de Mantegna. Fue sobre todo la serie del *Triunfo de César* la que más veces fue grabada, sin duda por el rico repertorio de imágenes que suministraba al universo de la Fiesta renacentista. Para las estampas los grabadores seguirían los dibujos preparatorios de Mantegna y no la obra acabada, lo cual explica las diferencias entre los grabados y los lienzos, así como el que uno de los grabados, que representa a los senadores, no aparezca en la obra definitiva. Esta difusión a través del grabado, como ha estudiado Borea (1979, 331 y 334), permitiría que en 1503 Jacopo de Strasburgo grabara en madera un *Triunfo de César* en veinte hojas, inspirado en la obra de Mantegna.

La escultura

Fue Mantegna escultor además de pintor (a su actividad en el terreno de la arquitectura ya nos hemos referido), siendo su obra más famosa el autorretrato en bronce de su capilla funeraria en San Andrés de Mantua. De hecho, sus contemporáneos consideraron que Mantegna había superado a los antiguos no sólo en la pintura sino también en la escultura. Sin duda a este tipo de valoraciones contribuyó el que en la obra de Mantegna como pintor fueran un referente constante los modelos escultóricos de la Antigüedad. Ese carácter escultórico de sus figuras ha sido a lo largo del tiempo uno de los factores que han contribuido para algunos a una visión un tanto negativa —por fría, distante, como tallada en piedra— de la obra del pintor y, sin embargo, para otros es parte de su grandeza.

Desde luego para muchos de sus contemporáneos no era ni mucho menos un defecto, antes bien al contrario, una virtud. Son tan escasas las obras que se han podido relacionar con una verdadera actividad de Mantegna como escultor, además de su autorretrato en bronce —una copia del XVI de un busto de Virgilio cuyo original probablemente hiciera Mantegna, un dibujo con un proyecto del monumento a Virgilio que últimamente no se considera auténtico de Mantegna, un busto de Francesco Gonzaga...— que quizá su fama en relación a este arte viniera de su misma pintura en la que tantas veces imitó los efectos de la escultura. Vasari escribía respecto a esta característica de su arte lo siguiente: *opinó siempre Andrea que las buenas estatuas antiguas eran más perfectas y tenían miembros más bellos que los del natural...Y se sabe que de esa opinión se complació mucho en sus obras, en las que realmente se ve la manera un poquito cortante, que a veces se asemeja más a la piedra que a la carne viva.*

El material empleado en las esculturas que realizó, por lo poco que se conoce, fue el bronce, aunque se haya hablado de la posibilidad de que en algún momento utilizara el marfil por estar en este material alguna de las obras que se le han atribuido. Sin embargo, la úni-



Virtus combusta et deserta, por Giovanni Antonio da Brescia, hacia 1500-1505, colección Josefowitz

ca obra que la crítica acepta unánimemente como obra de Mantegna sigue siendo su expresivo autorretrato en bronce para su capilla funeraria en San Andrés de Mantua. Como si de un busto antiguo se tratara, el pintor ha dotado a su autorretrato de las características de realismo, perfección técnica y composición que tantas veces había estu-

diado en las obras de la Antigüedad. Sus oídos y sus ojos, cuando todavía no eran sólo de bronce, pudieron alegrarse al saber que el humanista Spagnoli lo comparaba, todavía en vida del pintor, a los grandes escultores de la Antigüedad clásica, Fidias y Policleto.

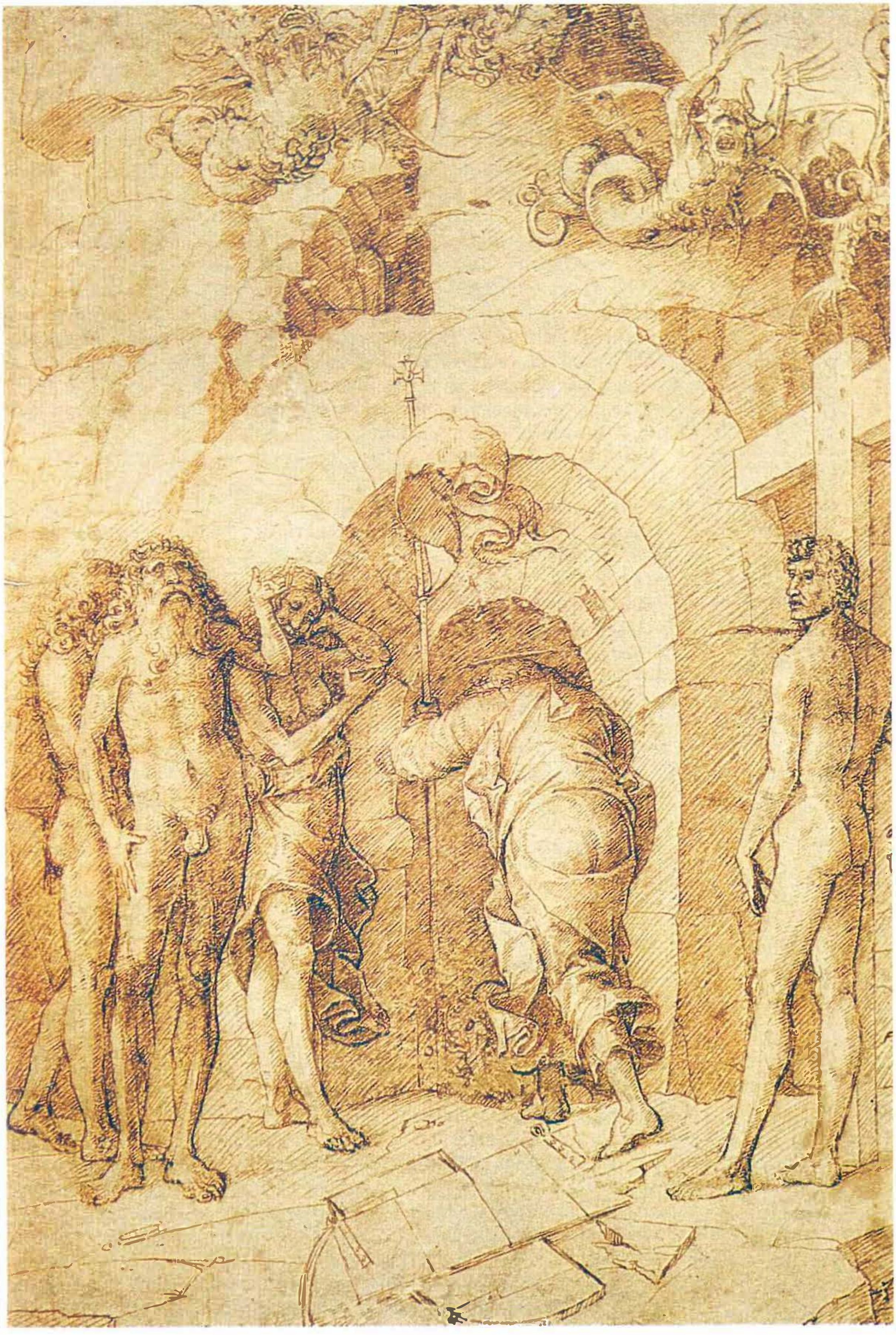
Formas florentinas

Desde un punto de vista formal, la obra de Mantegna tiene por fuerza tres grandes referentes que son los que dieron la pauta para el desarrollo de la pintura del norte de Italia en este tiempo: el conocimiento de la pintura florentina, con su claro predominio del dibujo y con todos los avances científicos a que dio paso el uso sistemático de la perspectiva, la pintura flamenca que debe ser vista en este caso en relación también con la veneciana y, en tercer lugar, la escultura de la Antigüedad clásica que, ante la falta de modelos pictóricos, sirvió de modelo a los pintores y, podríamos decir que, sobre todo, a Mantegna.

Por lo que se refiere a la posible influencia de la pintura florentina en su obra, muchos fueron los caminos por los que ésta pudo ser conocida del pintor. Cuando Mantegna nació, Paolo Uccello estaba en Venecia (1425-31), ocupado en restaurar los mosaicos de San Marcos después del incendio de 1419, aunque se ha indicado que cuando este pintor partió de Florencia ni siquiera la obra de Masaccio había podido trascender a los ambientes artísticos en esa ciudad. Sin embargo, años más tarde este maestro, Paolo Uccello, estuvo en Padua. Esta estancia se produjo hacia 1445, cuando Mantegna se estaba ya formando en el estudio de Squarcione. Los frescos que realizó Uccello representando grandes figuras en claroscuro en la entrada de la Casa Vitaliani —desaparecidos— parece que impresionaron a Mantegna y quizá influyeran en su arte en estos primeros años. Años antes, en 1434, también Filippo Lippi había estado en Padua y de la relación que tuvo con Francesco Squarcione resultarían las influencias que de su obra se pueden ver en algunas de las obras salidas del taller de Squarcione. Sin embargo, la influencia de Filippo Lippi ha sido estudiada sobre todo en relación a la obra de Jacopo Bellini, el suegro de Mantegna. Por otra parte, se sabe que Squarcione poseyó algún grabado del florentino Antonio Pollaiuolo, cuya obra, según recordaba Cellini en 1558, se había difundido mucho precisamente gracias al grabado y servido de inspiración a muchos artistas. De hecho, la obra de Pollaiuolo se ha puesto en relación por ejemplo con el grabado de Mantegna recientemente comentado, de la *Batalla de los dioses marinos*. Como vemos, el arte florentino no era precisamente un desconocido en Padua, donde Mantegna se formó y logró sus primeros reconocimientos como genio de la pintura.

Hay, sin embargo, otra figura, que llegó a Padua procedente de Florencia, que es el referente manejado por toda la crítica al analizar las posibles influencias recibidas por Mantegna desde otros centros artísticos. Se trata del escultor Donatello, que llegó a Padua en 1443 y trabajó allí hasta 1454. Su obra maestra, el altar mayor de la Basílica de San Antonio fue consagrado en junio de 1450 e influyó sobremanera en el arte de la ciudad, si bien por lo que se refiere a Mantegna los especialistas de nuevo no se ponen de acuerdo sobre hasta qué

Descenso al limbo, dibujo de Mantegna, hacia 1465-1470, Nueva York, Metropolitan Museum of Art



punto llegó su influencia. Resulta incuestionable para algunos, que para ello recuerdan el *Retablo de San Zenón*, cuya concepción en conjunto se ha relacionado con la estructura del altar del Santo de Donatello, o bien el soldado que aparece al fondo de la escena de *Santiago conducido al martirio* de la capilla Ovetari, que tan claramente recuerda el *San Jorge* de Donatello y cuya importancia compositiva se hace patente en el hecho de que precisamente bajo esta figura se situaría el punto de fuga de toda la composición.

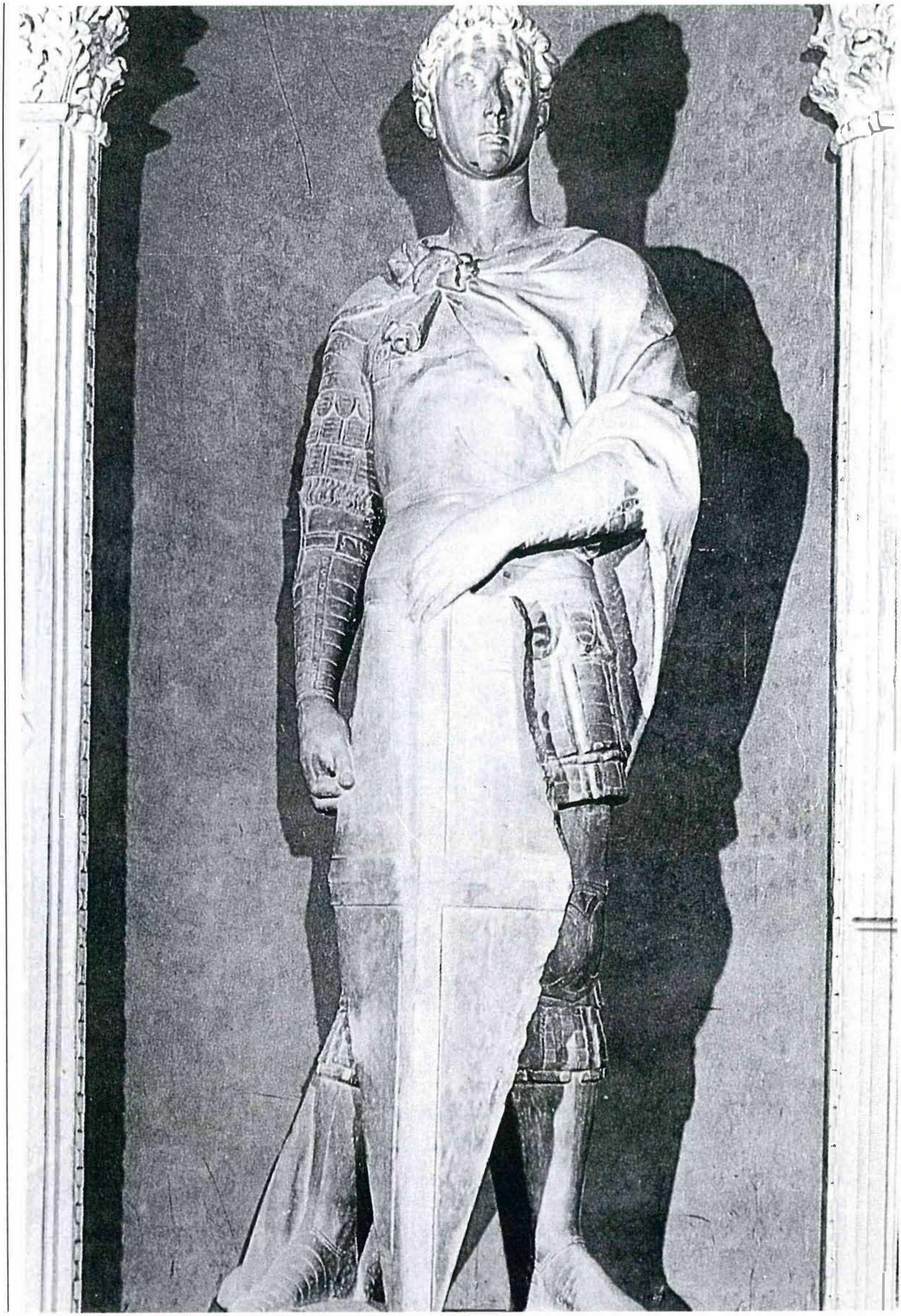
Se ha llegado a decir que la obra de Mantegna es casi una traposición a la pintura de la obra del escultor. Incluso, mediante el análisis del *Retablo de San Zenón* de Verona sería posible reconstruir cómo pudo ser en origen el altar de Donatello para la basílica del Santo en Padua. Todo ello es, por el contrario, cuestionado por otros autores, que no encuentran apenas relación entre la obra de Mantegna y la de Donatello, sobre todo a la hora de componer un espacio y el movimiento y disposición de las figuras en ese espacio, tendente al expresionismo y a la exaltación del sentimiento en Donatello y al clasicismo y la mesura en cambio en la obra de Mantegna.

Sobre las influencias del arte toscano en su pintura, hay que recordar también que Andrea además viajó a Florencia en 1466 y fue probablemente entonces cuando pintó el retrato de *Carlo de Medici* (Florencia, Uffizi, 1466), tan apasionado por la Antigüedad como él mismo. Si bien se ha apuntado la posible influencia del palacio Medici de Florencia —del tipo de bloque cúbico— en la casa que más tarde se construyó Mantegna en Mantua (Rosenthal, 1962, 332), así como la posible influencia de la ubicación del autorretrato de Ghiberti en las Puertas del Paraíso del Baptisterio de Florencia en el hecho de que Mantegna se autorretratara en la *Cámara de los esposos* también confundido con la decoración y en la misma zona que su firma (Signorini, 1976, 212), lo cierto es que la idea de que se pudo producir un cambio después del viaje en la manera de pintar de nuestro artífice está bastante desechada por los estudiosos, pese a que por ejemplo en la escena del *Encuentro* de la *Cámara de los esposos* se haya observado la influencia de Benozzo Gozzoli. Un pintor que, por cierto, fue preferido a Mantegna en 1466 para pintar el Camposanto de Pisa.

***San Jorge*, por Donatello, Florencia, Museo del Bargello**

Formas flamencas

La influencia de la pintura flamenca es en cambio incuestionable para todos los historiadores que se han ocupado del tema. En las cortes italianas se conocía bien esa pintura del norte de Europa, que gozaba además de una consideración grande entre los entendidos, tanto por sus características formales como por el prestigio de la corte borgoñona. Si a esto se añade que las relaciones comerciales de Flandes con el resto de Europa hicieron circular por todas las cortes esos objetos preciosos que eran sus pinturas, no ha de extrañar que en Italia contribuyeran a conformar un gusto artístico que se deleitaba ante los paisajes de fondos azules, los brillos de las luces, el extremo realismo de los retratos, o la minuciosidad con que se trataban los escenarios. Fue Mantegna un pintor que supo fundir todos los hallazgos de la pintura flamenca con la recuperación de un mundo antiguo erudito, so-



ñado y fragmentario, para integrar todo en un sistema visual nacido con las investigaciones de Brunelleschi sobre la perspectiva.

En la cercana corte de Ferrara, que tan estrechas relaciones mantuvo con la de Mantua, su príncipe, Lionello d'Este, humanista, coleccionista de antigüedades, en cuya corte estuvo Alberti y cuyo consejero era Flavio Biondo, no debía ver tampoco contradicción alguna entre esta recuperación de lo clásico y su admiración por la pintura flamenca y en concreto por el pintor Rogier van der Weyden. Este pintó un retrato del hijo natural de Lionello, Francesco d'Este, precisamente enviado a formarse en la corte de Borgoña. Van der Weyden quizá pasara por Ferrara cuando visitó en 1450 Roma y Florencia y quizá coincidiría en ese viaje con un pintor llamado Alfonso Spagnolo —aunque hablemos de pintura flamenca, era también el lenguaje pictórico de pintores procedentes de otros lugares de Europa como sería el caso de Spagnolo, o bien el de Justo de Gante y Pedro Berruguete en Urbino— que trabajaba en el *Studiolo* de Lionello en Belfiore.

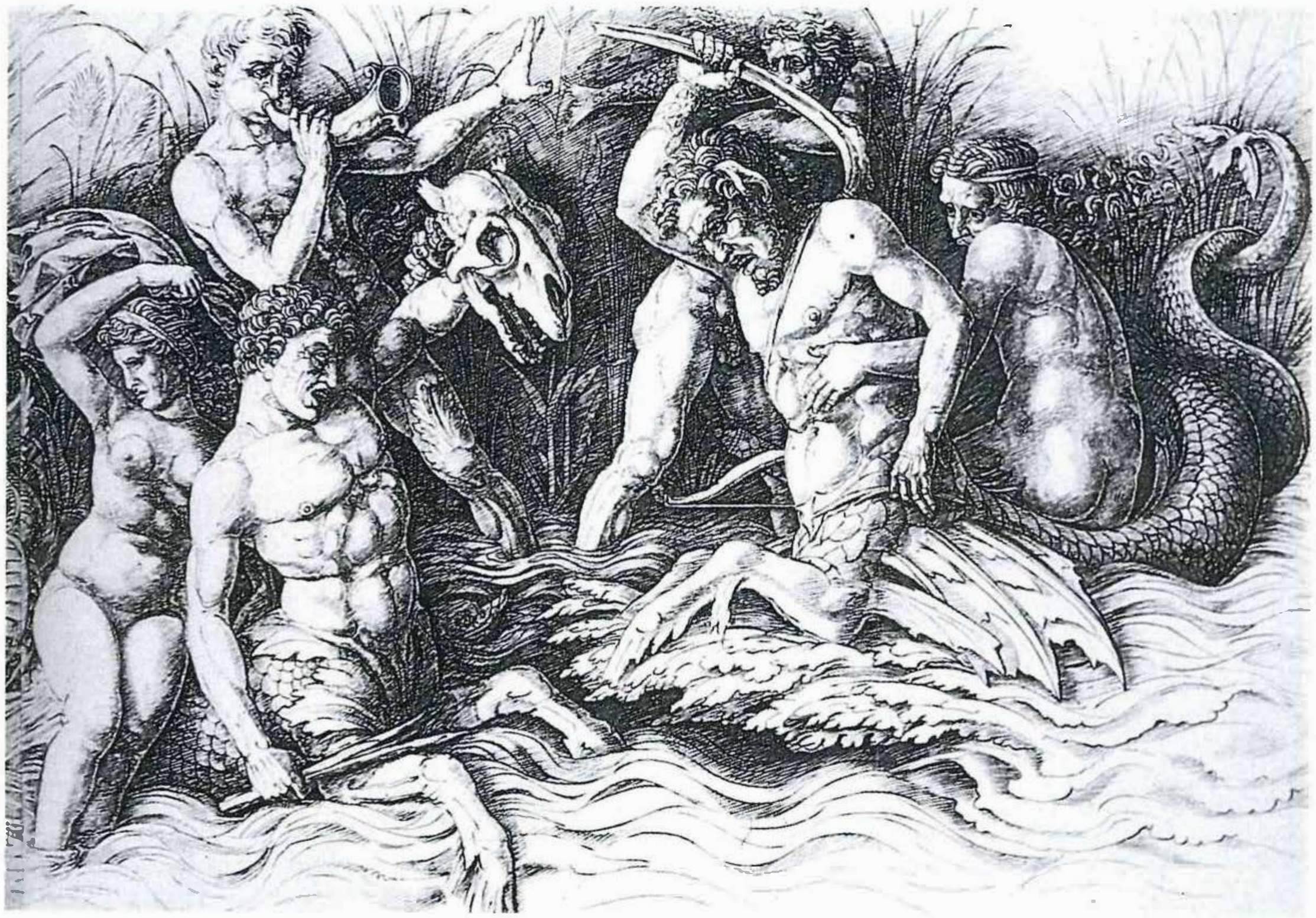
Si los viajes de pintores del norte de los Alpes a Italia fueron frecuentes —recordemos a Durero viajando a Venecia en 1494 y 1506— sabemos también de viajes de pintores italianos al norte de Europa. Fue el caso de Zanetto Bugatto, enviado por Bianca Maria Sforza entre 1460 y 1463 para formarse con Rogier Van der Weyden en Bruselas y que demuestra el arraigado gusto por la pintura flamenca en las más refinadas cortes italianas.

Por otra parte, la pintura flamenca fue muy apreciada en Venecia y a la directa relación de Mantegna con esta ciudad a través del arte de los Bellini ya nos hemos referido en más ocasiones, creemos que las suficientes como para no insistir aquí de nuevo sobre ello. Se sabe que en Venecia hubo obras de Van Eyck, de Memling o de Van der Weyden, entre otros quizá menos famosos. Giovanni Bellini fue uno de los pintores que mejor supo integrar el lenguaje flamenco en su obra y las relaciones de Mantegna con la obra de su cuñado se pueden apreciar perfectamente en el tratamiento que ambos le dan a un mismo tema como es el de la *Oración en el Huerto.* Bellini pintó su obra después que Mantegna la suya, pero en ambos casos es patente la influencia flamenca en la captación atmosférica, en la observación de la naturaleza, en la capacidad para transmitir el *pathos*, el sentimiento, en la minuciosidad y hasta en ese aspecto cortante y geométrico de algunas de sus formas que enlaza además la obra de ambos con la del que fue su padre y suegro respectivamente, Jacopo Bellini. La influencia de su suegro Jacopo Bellini se puede rastrear en las cortantes formaciones rocosas que podemos ver en los álbumes de dibujos que se han conservado de Bellini y que en la obra de Mantegna se convirtieron en escenario favorito, susceptible de ser poblado de restos de la Antigüedad, ciudades medievales, santos o dioses.

Retrato del cardenal Carlos de Médici, por Mantegna, 1466, Florencia, Galería de los Uffizi

Nuevas formas de realismo

De la pintura flamenca lo más alabado fue siempre el realismo y la capacidad para expresar el sentimiento. Ese realismo era uno de los lugares comunes a la hora de elogiar la pintura de la Antigüedad así que no ha de extrañar la admiración por aquellos cuadros procedentes del norte de Europa que de forma tan exacta copiaban la rea-



Batalla de los dioses marinos, grabado de Mantegna, hacia 1470, Chatsworth, colección duque de Devonshire

lidad. La anécdota que cuenta Plinio sobre Zeuxis y Parrasio es la más famosa de cuantas conocían y repetían los pintores del Renacimiento sobre el extremo realismo de esa pintura perdida de la Antigüedad. Dice así:

Zeuxis... presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y aquel (Parrasio) presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a quitar al fin la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista. Se dice que después de esto Zeuxis había pintado un niño con unas uvas en la mano y que una vez que unos pájaros se habían acercado a ellas, con la misma ingenuidad, enfadado, se puso delante de la obra y dijo: «he pintado las uvas mejor que el niño, pues si hubiese logrado la misma perfección en el niño, los pájaros deberían haber tenido miedo».

Esa capacidad de engaño de la pintura fue muy experimentada por Mantegna, que rompe fingidamente un techo para ver el cielo desde la *Cámara de los esposos*, que en las dos paredes sin figuras de esta estancia pinta colgaduras de cuero labrado como si fueran las reales que se colgaban habitualmente (se ha dicho que con ellas el pintor quiso emular la cortina pintada por Parrasio), que utiliza en la escena de la *corte* el mismo zócalo a base de círculos que sirve de pedestal a

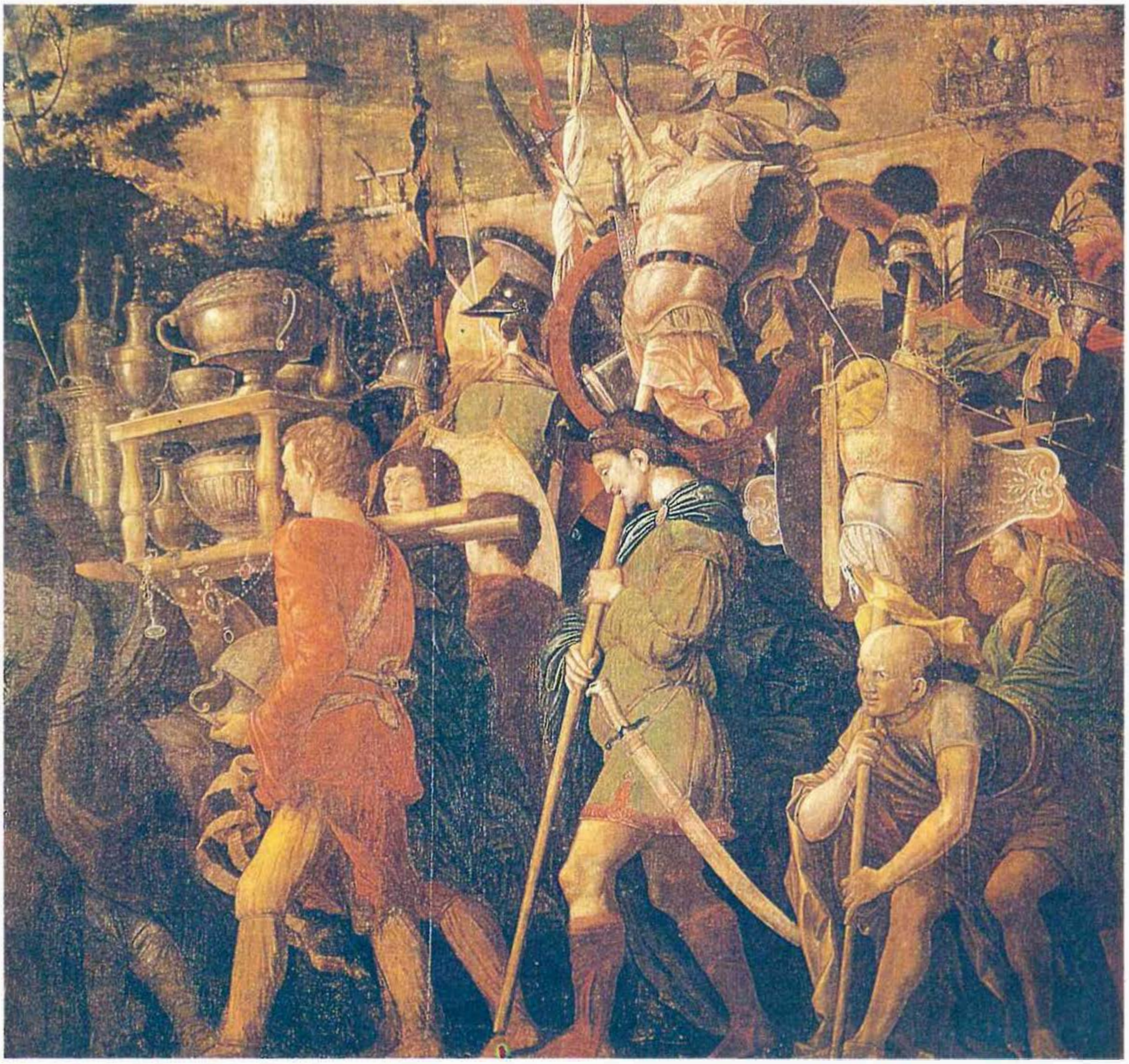
Dos paredes sin figuras en la *Cámara de los esposos*, por Mantegna, Mantua, Palacio Ducal

todo el conjunto... Sin duda a un pintor como él, deseoso de superar en realismo a esa perdida pintura de la Antigüedad, la pintura flamenca le ofreció un sistema visual tan válido como el que se había ido codificando a lo largo del siglo en Italia. El pintor en esto volvía a ser además el artífice cuyos propios gustos coincidían plenamente con los de sus clientes.

Quizá sea en la corte de Nápoles donde más se haya estudiado la influencia de esta pintura flamenca, pero lo cierto es que su repercusión es mucho más amplia y que como vamos viendo el norte de Italia fue una de las zonas en las que de forma más intensa influyó el modelo flamenco.

Recordemos al respecto que en Urbino, Giovanni Santi, padre del pintor Rafael, escribió una obra en verso dedicada a Federico Montefeltro en la que a la par que elogiaba a Mantegna y sus obras, también hablaba de la excelencia de los pintores flamencos Van Eyck y Van der Weyden.

En cambio, en el siglo XVI, el tratadista portugués Francisco de Holanda, en su obra *Da pintura antiga*, atribuía a Miguel Angel unas palabras que se suelen citar como ejemplo de la conciencia existente en su tiempo de la superioridad del arte italiano con respecto al flamenco: *Pintan en Flandes propiamente para engañar la vista exterior, o cosas que os alegren y de las que no se pueda hablar mal, así como santos y profetas. Su pintura se compone de telas, construcciones, verduras de campos, sombras de árboles, y ríos y puentes, que ellos llaman paisajes, y muchas figuras por allí y muchas por acá. Y todo esto, aunque parezca bien a algunos ojos, está hecho sin razón ni arte, sin simetría ni proporción, sin se-*



Los triunfos: portadores de botín y trofeos, por Mantegna, Londres Hampton Court

lección y valentía, y finalmente sin sustancia ni nervio. Si damos como auténtica esta opinión, habríamos de concluir que mucho había cambiado la consideración de esta pintura.

Había sido tenida y codiciada como un objeto precioso en las cortes italianas del Quattrocento, fue incorporada en algunos de sus aspectos a su obra por un pintor de la fama de Mantegna, así como por otros muchos del siglo XV, su capacidad de descripción y la maestría en la expresión del sentimiento habían sido alabadas y contempladas con la misma delectación con que habían sido pintadas y ahora, en el siglo XVI, en cambio resultaba minusvalorada por la falta en ella de un sistema visual científico nacido precisamente en el siglo anterior.

En la obra de Mantegna —y recordemos que se consideraba y le consideraban ejemplo de recuperación y superación del arte de la Antigüedad— las grandes figuras de los primeros planos contrastan con las minúsculas figuritas que desarrollan diversas actividades en los fondos. Estas, tal como aparecen en algunas de sus obras, son uno de los elementos figurativos de su pintura que se deben relacionar con la influencia ejercida sobre él por la pintura flamenca. También ese pintar *tan sutilmente y con tanta paciencia, que no parece posi-*

La Adoración, por Roger van der Weyden, Munich, Alte Pinakothek

ble que se pueda hacer con la fina punta de un pincel, como decía Vasari de una obra de Mantegna, le debe mucho a esa influencia de la pintura flamenca. Por otra parte, el realismo extremo y la capacidad para expresar los sentimientos de algunas de las figuras pintadas por Mantegna —en concreto son ejemplares las que acompañan al *Cristo muerto* (Milán, Pinacoteca Brera, 1480)— se ha puesto siempre en relación con esta influencia de lo flamenco en su arte. De dos de las figuras que acompañan al Cristo vemos los rostros y las manos, y de la tercera al fondo, que se trata de María Magdalena, tan sólo parte del rostro con la boca entreabierta en un gesto de extremo dolor.

Los rostros de la Virgen y san Juan, crispados en su lamento, están detallados en todas y cada una de sus arrugas, trazadas, como podría decir Vasari, *con la fina punta de un pincel*, a la manera de los pintores flamencos. Mantegna aquí no ha considerado necesario representar mas que aquellas partes del cuerpo que mejor pueden expresar el dolor, como serían los rostros y las manos y en ellos ha concentrado todo el realismo aprendido de la pintura flamenca.

Un mundo de estatuas

Por lo que se refiere a la influencia del arte antiguo en los escenarios de Mantegna, hemos ido haciendo ya múltiples referencias por ser un rasgo determinante de algunas de sus obras más famosas como puedan ser la Capilla Ovetari, la *Cámara de los esposos* o los *Triunfos*, pero quedan algunas otras consideraciones que hacer al respecto.

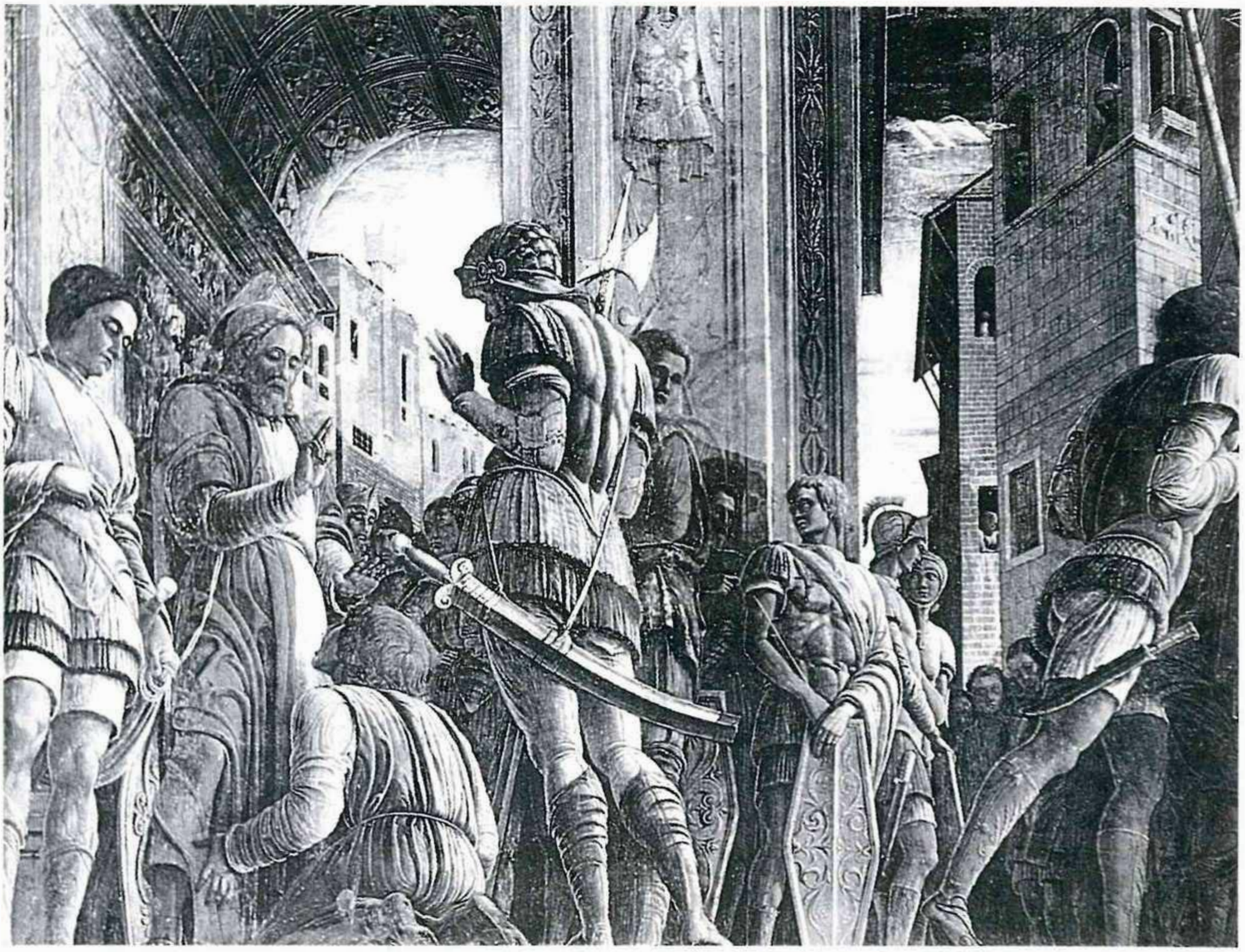
En esa recuperación del mundo clásico en el Quattrocento, en la que como sabemos se produjeron ciertos equívocos como el de considerar algunas obras románicas como obras clásicas, debemos recordar que Mantegna habría conocido en el estudio de Squarcione, durante sus años de formación, iconos bizantinos, que fueron objetos de colección en el Quattrocento, entre otras razones, por la relación que se quería ver entre ellos y esa perdida y siempre mitificada pintura de la Antigüedad. No se trata en absoluto de relacionar la pintura de Mantegna con la bizantina, sino de explicar a través de este ejemplo lo complejo que fue el proceso de conocimiento de aquel mundo ahora convertido en modelo para los artistas.

Además de los objetos y arquitecturas de la Antigüedad que como ya hemos visto pueblan su obra, queremos insistir en el carácter escultórico de las figuras de Mantegna, que han de referirse a ese modelo de las esculturas antiguas que él copiaría durante sus años de formación. La fidelidad al modelo se puede apreciar incluso en la técnica de paños mojados con que define en ocasiones los volúmenes de esos cuerpos que en su misma monumentalidad también nos remiten a la Antigüedad clásica.

Algo que define la obra de Mantegna es que en ella siempre está presente el espectador

El modelado y una limpieza de contornos regida por el dibujo, que dan un carácter escultórico y distante a sus figuras son otras características de su arte que queremos señalar. La serenidad, la idealización, el rigor de las proporciones, el equilibrio en la composición, que crea con sus formas esculpidas con el pincel son todavía hoy base de su grandeza y una de las razones para la fascinación que su obra ejerce, pero a la vez han sido causa de que su pintura no haya sido siempre apreciada de forma unánime. Ahí está la crítica por ejemplo de su maestro Squarcione cuando dijo que en la Capilla Ovetari Mantegna había creado un mundo de estatuas: *non avevano quelle pitture somiglianza di vivi, ma di statue antiche di marmo o d'altre cose simili.*

Mucho tiempo después resaltó también este aspecto del arte de Mantegna Scardeone, en la historia de Padua que publicó en 1560. En ella recordaba cómo el pintor, ante la crítica de Squarcione, realizó los siguientes frescos de la Capilla Ovetari —la historia de San Cristóbal— imitando personas vivas. A pesar de ello, seguía Scardeone, Mantegna prefería *le pitture tratte dalle sculture romane che non quelle tratte dai corpi vivi, e principalmente per via del fatto che la statuaria e gli scultori antichi sceglievano da molti corpi le parti perfette, sì da modellarle senza difetti.* En ese encontrar en las estatuas clásicas el mejor modelo con el argumento de que ya en ellas se encontraba la selección de aquello que era más perfecto en la naturaleza, Mantegna resulta un artista plenamente de su propio tiempo y su cronista un hombre sensible a lo que fue una de las características más relevantes de su arte y en general de un Renacimiento camino del pleno clasicismo.



Santiago llevado al martirio, detalle, por Mantegna, Padua, capilla Ovetari, iglesia de los Eremitani

La idea de que el arte debe superar a la naturaleza al seleccionar de ella lo más bello la recogía ya Platón y la volvemos a encontrar en Vasari en el siglo XVI. El texto de Vasari al referirse a los cambios que se produjeron en la pintura del Renacimiento con respecto a la Edad Media es bastante esclarecedor sobre lo que queremos resaltar, y dice así: *El diseño fue imitar lo más bello de la naturaleza en todas las figuras, tanto esculpidas como pintadas... la manera se convirtió en la más bella por haberse difundido el uso frecuente de reproducir las cosas más bellas, y lo más bello de ellas, manos, cabezas, cuerpos, piernas, conjuntarlo todo y componer una figura con todas aquellas bellezas lo mejor posible, y aplicarla en cada obra a todas las figuras, que por esto se dice que es bella manera.* Esta teoría, según la cual el arte superaría a la naturaleza, es necesario tenerla presente cuando contemplamos la pintura del Quattrocento.

Las fuentes manejadas por los pintores para conocer la pintura de la Antigüedad elogiaban ese proceso de selección de lo más bello de la naturaleza por parte de los pintores. Plinio contaba cómo Zeuxis *cuando iba a ejecutar para los agrigentinos, a cargo de los fondos públicos, un cuadro para el templo de Juno Lacinia, pasó revista a unas cuantas jóvenes de aquella ciudad desnudas y eligió a cinco para reproducir en su pintura lo más loable de cada una de ellas.* Es una historia que incluso recogió Alberti en su tratado sobre la pintura, en el que además insiste en la idea de que el pintor debe *conocer, tener y expresar la belleza. Cosa que es, sin*

duda, la más difícil de todas, porque no se compendian en un solo lugar todos los méritos de la belleza... Así pues, siempre que queramos pintar cojamos de la naturaleza y siempre escojamos las cosas más hermosas y dignas de ésta. Mantegna en esto fue ejemplar y esa belleza idealizada es lo que en ocasiones hace parecer tan lejano el universo de sus imágenes, perfectas como las de un mundo soñado.

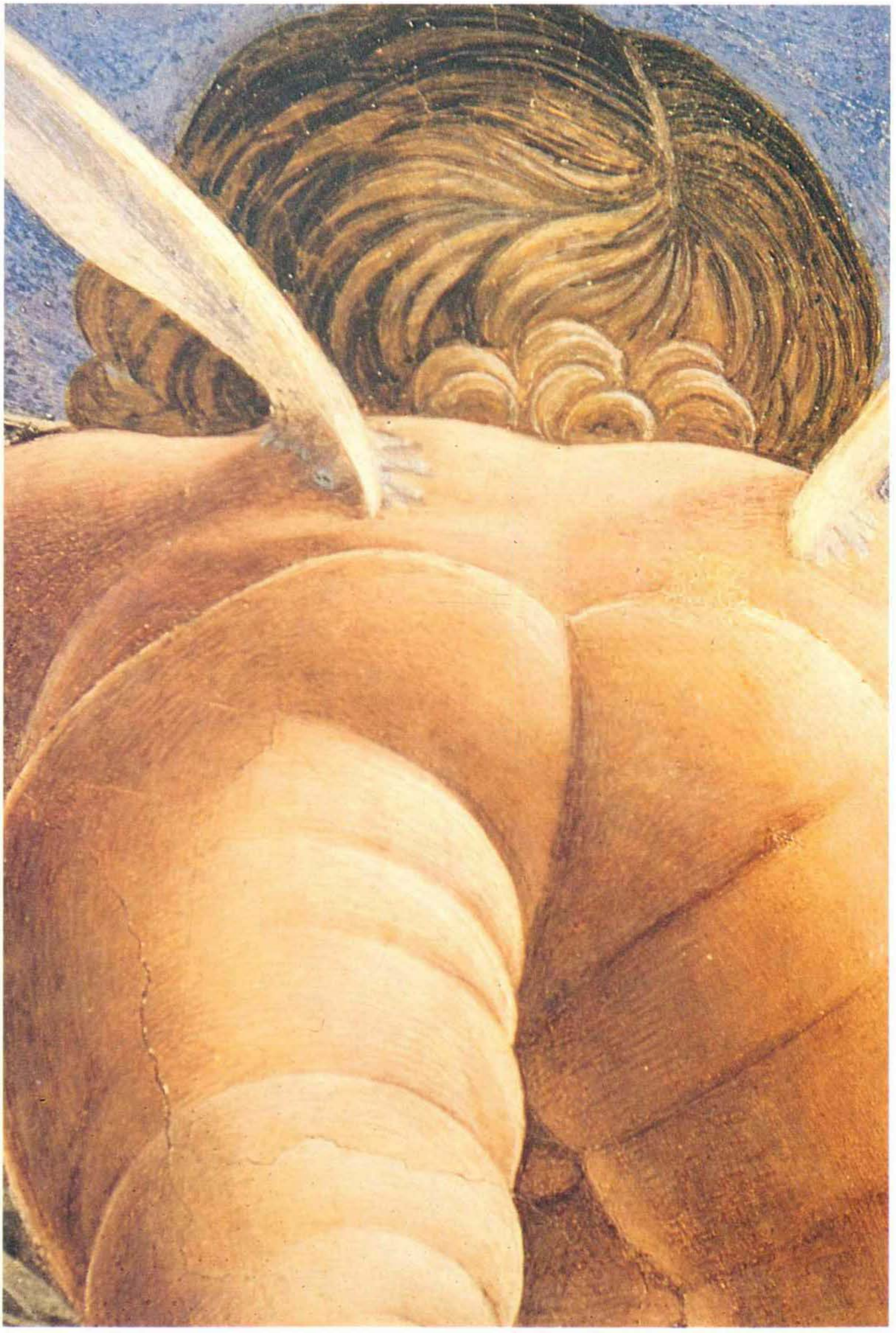
A veces parece que los personajes de la obra de Mantegna son los que mejor expresan los ideales del humanismo, y no sólo por ese modelo de la Antigüedad recuperada y por el valor conferido a la historia, sino porque sus actitudes parecen recrear las enseñanzas de los humanistas. Estos hicieron de la elocuencia el eje del cambio cultural que transformó a las elites del siglo xv (Martines, 1981, 260) y su reflexión sobre las expresiones, los gestos o la entonación que debía poseer *hombre completo*, que era el fin de los *studia humanitatis*, parece impregnar cada uno de los gestos de los actores que representan las historias de los cuadros de Mantegna. Desde el gesto sereno con que Santiago se detiene para bendecir a un hombre camino del martirio, en los frescos de la Capilla Ovetari, a la dignidad de los santos del *Retablo de San Zenón* que en la lectura cifran su enseñanza y su mensaje, hasta la elocuencia con que está narrada la entrada triunfal de César, todo ello habla de un nuevo hombre que en su presencia y actitud expresa los nuevos ideales del humanismo.

La perspectiva

Las posibilidades que abrió la perspectiva para la representación de la tercera dimensión en una superficie plana como es la de la pintura, fueron exploradas por Mantegna a lo largo de toda su vida. La invención se atribuye a Brunelleschi y se data hacia 1425 en Florencia. Probablemente Mantegna aprendería sus principios en el estudio de Squarcione. Lightbown (1986, 27), sin embargo, lo pone en duda, al no emplear Mantegna la perspectiva albertiana en los primeros frescos que hizo para la Capilla Ovetari en 1450, pero lo cierto es que sus años de formación coinciden con los de la difusión de los principios matemáticos que permitían construir un espacio figurativo que parecía prolongar el espacio real y qué duda cabe de que conocería el tratado *Della pittura* (1435) de Leon Battista Alberti —cuya actividad en Mantua y excelente relación con Lionello d'Este en Ferrara están sobradamente documentadas— en el que la perspectiva lineal era así explicada:

Por ello ruego a los pintores estudiosos que nos escuchen... y sean conscientes verdaderamente de que, mientras circundan con líneas una superficie y mientras llenan de colores los lugares dibujados, nada mas buscan que en esta sola superficie se representen muchas formas de superficies, tal como si esta superficie que ellos cubren de colores, fuera de tal modo vítrea y traslúcida, que a través de ella pasase la pirámide visiva... de tal modo que quienes contemplan la superficie pintada, entienden que ven una intersección de la pirámide. Así, pues, la pintura será la intersección de la pirámide visiva, según un espacio

Detalle de una de las figuras del Óculo de la *Cámara de los esposos*, por Mantegna, Mantua, Palacio Ducal



dado, habiendo sido situado su centro y establecidas sus luces, representada artísticamente con líneas y colores sobre una superficie dada... Contaré lo que hago mientras pinto. Lo primero, dibujo en la superficie a pintar un cuadrángulo de ángulos rectos, grande cuanto me place, que me sirve de ventana abierta desde la cual se ve la historia...

Algunas de las obras de Mantegna parecen querer recrear literalmente la existencia de una ventana, de un elemento arquitectónico intermedio entre nuestro espacio y el espacio figurativo, al igual que lo hizo su suegro Jacopo Bellini en algunas de sus vírgenes. En concreto podemos citar la *Presentación en el templo* (Berlín, Staatliche Museen, 1465-66), en la que tanto el codo de la Virgen como el Niño se apoyan en lo que podría ser el alféizar de una ventana.

En una famosa obra anterior a ésta, con el tema de la *Muerte de la Virgen* (Madrid, Prado, 1461), una ventana real aparece al fondo dejando ver un paisaje asimismo real, como es el del lago de Mantua con el puente de San Giorgio. El deseo de realismo le llevó a un ejercicio de perspectiva que puede ser la transcripción exacta en imagen de la pirámide visual albertiana. Las líneas de fuga que confluirían en el vértice de la pirámide vienen marcadas tanto por la disposición de los apóstoles a ambos lados de la estancia, como por la arquitectura o por las baldosas del suelo y, para marcar aún más la construcción científica de la obra, un apóstol se inclina ante el lecho de la Virgen siguiendo la misma dirección de las baldosas, hacia un punto de fuga que se situaría en el lago y que lleva nuestra mirada hacia el lecho en que yace la Virgen.

Busto de Mantegna en su capilla funeraria de la iglesia de San Andrés de Mantua

Las obras que realizó uno de los hombres que estudió de manera más rigurosa el nuevo sistema visual construido mediante la perspectiva, como fue Piero della Francesca —que trabajó en la cercana Ferrara a mediados de siglo— parece que pudieron influir, al menos desde el punto de vista del uso de la perspectiva si bien se han señalado también otras influencias, en Mantegna. Escribía Piero della Francesca (*De prospectiva pingendi*, 1472-75) *que el nombre de perspectiva se me antoja como decir cosas vistas de lejos, representadas bajo unos determinados términos con proporción, según la cantidad de sus distancias; sin ella nada puede degradarse con exactitud. Y la pintura no es otra cosa que la representación de superficies y de cuerpos degradados o aumentados en el término, dispuestos conforme a cómo se manifiestan en ese término las cosas reales vistas por el ojo bajo diferentes ángulos.* La obra de Piero della Francesca constituye el mejor texto para conocer el estado de la investigación científica de la representación del espacio mediante la perspectiva en la segunda mitad del Quattrocento. El dominio por parte de Mantegna de esta materia nos hace pensar que es cierto lo que Vasari dijo del pintor, sobre que había tenido la intención de escribir un tratado sobre la perspectiva.

Una obra para un espectador

Algo que define la obra de Mantegna es que en ella siempre está presente el espectador. Es con referencia a él como se organiza el es-

pacio figurativo siguiendo las reglas de la perspectiva. Es él quien muchas veces completa la obra y quien la justifica y eso hace de la pintura de Mantegna algo extraordinariamente atractivo.

Si de los frescos de la Capilla Ovetari se ha dicho que estarían concebidos como representaciones teatrales (Lightbown, 1986, 38) es porque es así como Mantegna quiso que aparecieran a los ojos del espectador. En esto se refleja la estrecha relación entre pintura y literatura —que va mucho más allá de los significados pues trasciende al plano formal— que tantas derivaciones tendrá en la pintura barroca. En esta capilla se relata la historia de dos santos, Santiago el Mayor y san Cristóbal, la historia del primero en el muro de la izquierda y la del segundo en el de la derecha. La secuencia narrativa, tal como ha estudiado Lavin (1990) había de seguirse en ambos muros de izquierda a derecha comenzando desde arriba hasta *leer* las seis escenas de cada uno de los relatos, en los que ambos santos se convertían en modelos para los hombres en tanto que imitadores de Cristo.

El sistema para construir el espacio figurativo sigue en algunas los principios de la perspectiva que, además, sirve para dar unidad en algún caso a las escenas contiguas. Así ocurre en *Santiago bautiza a Hermógenes* y en *El juicio de Santiago*, en las que las líneas marcadas por las baldosas del suelo confluirían en un punto de fuga común a ambas composiciones. Mucho más claramente se aprecia esto en el escenario que comparten *El martirio de San Cristóbal y El traslado del cuerpo de San Cristóbal decapitado* en el muro de la derecha y que es además uno de los pocos fragmentos que se conservaron parcialmente tras el bombardeo sufrido por la capilla en 1944. En estas escenas que nos muestran el martirio de san Cristóbal y el traslado de su cuerpo Mantegna sitúa la acción en un lugar único aprovechando la contigüidad de ambos espacios pintados, con lo que espacialmente son complementarias. Esto, que tan novedoso resulta por el uso que hace de la perspectiva en un escenario urbano y por el guiño al espectador que supone el enlazar la narración a través de ese escenario, puede resultar a la vez conservador, pues nos recuerda las secuencias narrativas de la pintura medieval que en una única obra contaban distintos episodios de una misma historia.

Fue un maestro en el arte del escorzo, y muy pocos escorzos hay tan famosos como el del Cristo muerto

En la decoración pictórica que hizo para el tímpano de la de la iglesia del Santo en Padua, con san Antonio y san Bernardino a ambos lados del monograma de Cristo (1452), fue la posición de un espectador que había de mirar hacia arriba para verla la que justificó la utilización de la perspectiva con el punto de fuga tan bajo que el suelo sobre el que se sitúan las figuras desaparece por completo. Lightbown (1986, 48) ha relacionado este recurso con obras anteriores en las que también fue empleado, pero considerando que cada uno de los artistas citados pudo llegar a lo mismo sin necesidad de influencias mutuas: se trata de la *Trinidad* de Masaccio en Santa María Novella de Florencia, acabada en 1428, y de las figuras de Adán y Eva en el *Políptico del cordero místico* de Jan Van Eyck, acabado en 1432, si bien de esta obra Mantegna tan sólo pudo tener noticias pues nunca viajó a Gante.

Mantegna utilizó el mismo recurso de situar el punto de fuga más bajo que la parte inferior de la escena en algunas de las obras que más fama le han dado y que sin duda más impresión causan a la mirada del espectador. En este sentido las más espectaculares quizá sean la escena de *Santiago conducido al martirio*, de la tantas veces ci-

Cristo muerto, por Mantegna, hacia 1480, Milán, Pinacoteca Brera

tada Capilla Ovetari, y los *Triunfos de César*, hoy en Hampton Court. En la primera, ese punto de vista rebajado enfatiza la monumentalidad de las figuras en los primeros planos y permite una visión completa de los volúmenes del arco triunfal con el embudo hacia el fondo que forma la bóveda de casetones y el juego de líneas del entablamento.

Por lo que se refiere a los *Triunfos*, Mantegna se sentía extraordinariamente orgulloso de haberlos pintado. Así se trasluce de las palabras del pintor en una carta a Francesco Gonzaga en 1489 en la que dice *Recomiendo a V. Excelencia mis* Triunfos: *si acaso se hicieran reparar las ventanas, cuidad de que no se estropeen, porque verdaderamente no me avergüenzo de haberlos hecho.* Son palabras sin duda de orgullo pese a la prudencia con que están expresadas y en ese sentido deben ser valoradas. Los *Triunfos* iban a ser colocados de forma que su parte inferior correspondiera más o menos con el nivel del ojo del espectador, razón por la cual vuelve a utilizar ese punto de fuga bajo que sólo permite ver completas las figuras de los primeros planos. Cuando, con ocasión de unas fiestas en 1501, se colocaron entre los arcos de una de las paredes mayores del salón del palacio ducal de Mantua, uno de los que los vieron fue Sigismondo Cantelmo, que escribió una carta relatándoselo a Ercole d'Este. Realmente muchos testimonios nos recuerdan el impacto producido por esta obra y no sólo por el tema, sino también por la forma en que había sido llevado a los lienzos.

El experto ojo de Vasari supo ver estos *Triunfos* de manera ejem-

plar, pues no sólo con sus palabras recuerda el carácter procesional y descriptivo de la obra —*in questa opera si vede con ordine bellissimo situato nel trionfo, la bellezza e l'ornamento del carro; colui chi vitupera il trionfante, i parenti, i profumi, gl'incensi, i sacrifizii, i sacerdoti, i tori pel sacrificio coronati e prigione, le prede fatte da' soldati, l'ordinanza delle squadre, i liofanti, le spoglie, le vittorie e le città e le rocche...*— a la par que el gusto de Mantegna por la anécdota, como la del niño que llora por tener una espina en un pie, sino que hace hincapié en el tratamiento dado por el pintor al espacio en relación al punto de vista del espectador. Como explica Vasari, colocó el plano donde apoyan las figuras más alto que el ojo del espectador, con lo que sólo de las figuras de los primeros planos vemos las piernas completas, desapareciendo progresivamente las de las figuras más al fondo, de la misma manera que los objetos son vistos desde abajo. Todo ello, según Vasari, demostraba la investigación y el estudio en la imitación de las cosas de la naturaleza llevada a cabo por Mantegna *e per dirlo in una parola, non potrebbe tutta questa opera esser né più bella, ne lavorata meglio.* Con estas últimas palabras Vasari resume valores siempre reconocidos en las obras de los grandes artistas: la belleza alcanzada mediante la investigación, el estudio y el dominio técnico.

Mantegna fue, además, conocido en todas las cortes europeas

También Serlio en 1537, en su Libro IV de arquitectura dio a conocer a través de la palabra impresa a todos sus lectores los hallazgos de Mantegna en cuanto al empleo de la perspectiva en esta serie de los *Triunfos*. Citando por la traducción al castellano de 1552, las palabras de este tratadista eran las siguientes: *En esto fue muy advertido y de buen juyzio Micer Andrea Manteña en los triumphos que se le hizieron a Cesar en Mantua, por el liberalissimo marqués Francisco Gonçaga: en la qual obra por ser los pies de las figuras más altos que nuestra vista, no se vee planicie ninguna, mas de que las figuras, como tengo dicho, plantan sobre una linea: pero tan puestas en razón, que haze cada una su efecto admirablemente. Estas pinturas de que yo hablo, son muy celebradas y tenidas en gran precio, porque en ellas se vee la profundidad del retractar la perspectiva tan artificiosa, la invención admirable, la gran discreción en la compostura de las figuras, y la estremada diligencia en la disminución dellas.* Los textos de Serlio y de Vasari, quizá de los que más difusión alcanzaron a través de la imprenta, contribuirían con sus referencias a esta obra a la consolidación de la fama del pintor, incluso entre aquellos que nunca hubieran contemplado sus obras.

Cuando Mantegna tuvo ocasión de plantear un conjunto de pinturas, como en la Capilla Ovetari o en los *Triunfos*, agotó todas las posibilidades que la investigación sobre la configuración de un espacio tridimensional ofrecía en ese momento. Por lo que se refiere a los *Triunfos*, pintados muchos años más tarde que la capilla (hacia 1480-95), como hemos visto todos ellos juntos forman un cortejo que tiene una continuidad, pues los lienzos estarían pintados para una estancia en la que iban a colocarse separados por pilastras, razón por la cual hay fragmentos que no veríamos, pero sin embargo todo el desfile va enlazado mediante los fondos y algunas figuras que aparecen cortadas entre unas y otras escenas. Martindale ha señalado (1979, 77) que el precedente del esquema compositivo de los *Triunfos* sería la procesión de *putti* en la Cantoría de Donatello para el Duomo de

Florencia. El mismo autor piensa que la serie fue realizada por Mantegna a lo largo de muchos años, debido a las diferencias de color y de tratamiento de la luz entre unos lienzos y otros. Es bastante probable que sea además una obra inacabada, puesto que es César en su carro triunfal el que cierra la serie, cuando lo lógico sería que parte del cortejo fuera detrás de él. La existencia de un dibujo y grabado con el tema de los *Senadores* que nunca se llevó a lienzo ha llevado a pensar (Martindale, 1979, 66) que en el proyecto de la obra completa éstos irían detrás de César y tras ellos quizá los militares de los que no existe sin embargo imagen alguna.

El ilusionismo óptico de la obra de Mantegna alcanzó uno de sus mayores logros en el *Retablo de San Zenón*. En él esa frontera entre espacio figurativo y real que supone el marco fue también diseñado por el pintor para conseguir que lo representado apareciera como una continuación del espacio en el que se situaba el espectador. Superó el condicionante que suponía la idea de un tríptico, al convertirlo en una suerte de templete que alberga una única escena e incluso ordenaría Mantegna abrir una ventana en el muro de la derecha de forma que a los frailes les pareciera que era la luz natural la que iluminaba la obra. Además, al bajar el punto de vista, está concibiendo la obra en función de la altura del ojo del espectador, solución que podemos suponer de éxito puesto que su cuñado Giovanni Bellini también la empleó en alguna ocasión.

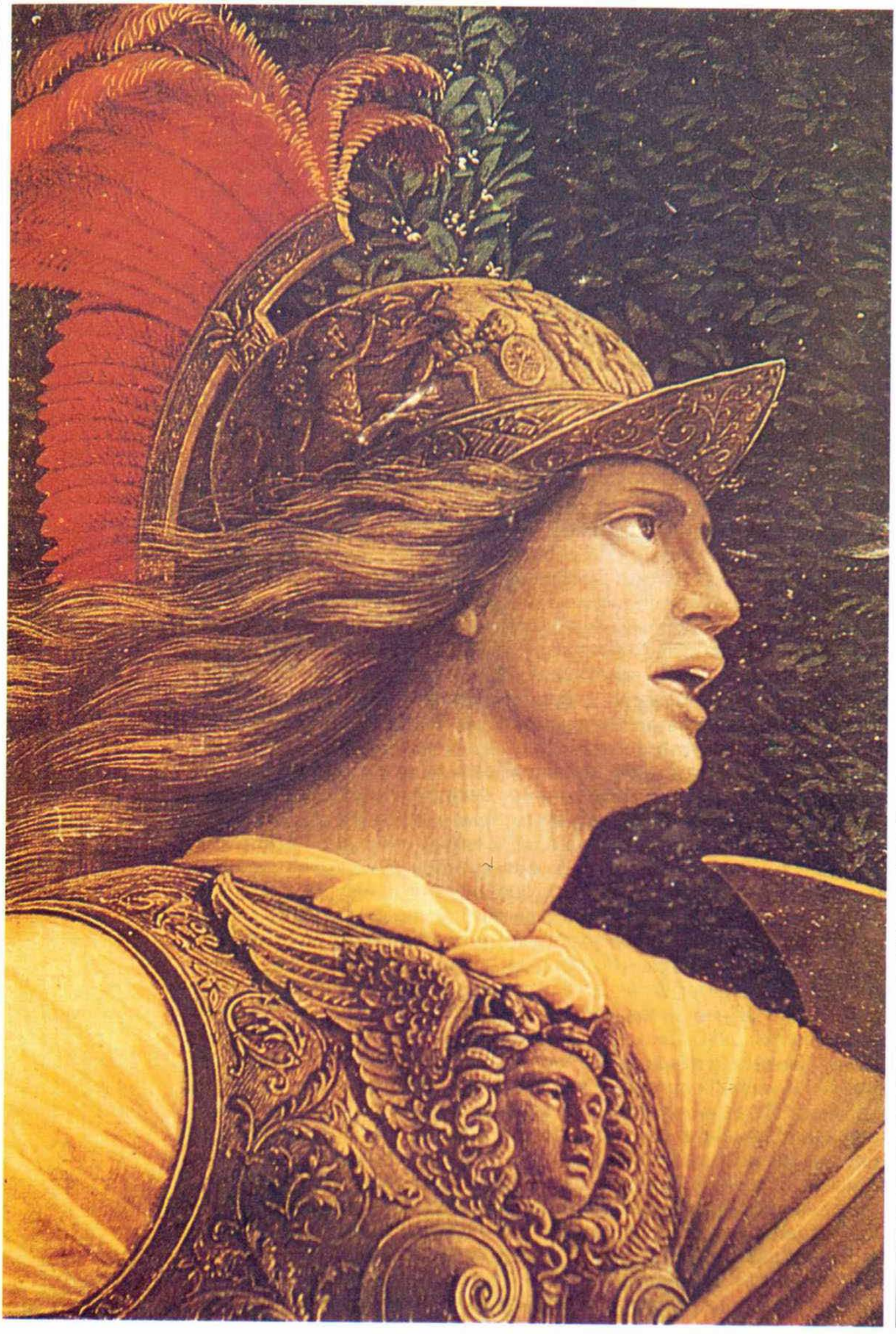
La pintura de Mantegna siempre tuvo en cuenta el lugar en que iba a ser colocada. Por ello, el hecho de que la *Adoración de los Magos* (Florencia, Uffizi, 1462) esté iluminado frontalmente hizo pensar a Kristeller que la obra tendría una ventana enfrente. En este juego de confusiones entre el espacio real y el espacio figurativo la luz fue un recurso como vemos muy empleado, pero no fue el único.

El ilusionismo óptico de la obra de Mantegna alcanzó uno de sus mayores logros en el Retablo de San Zenón

De nuevo hemos de referirnos a la *Cámara de los esposos* o *Camera picta* del palacio ducal de Mantua, pues en ella el ilusionismo de Mantegna supera a todo lo hecho hasta entonces, al enfrentarse además con toda una estancia para ser decorada. Ahora ya no van a ser *cuadros* con distintas escenas uno al lado del otro —si bien compartiendo escenarios a veces como hemos visto— las que decoren los muros como en la Capilla Ovetari, sino que el espacio creado por las pinturas se va a concebir como una verdadera prolongación del espacio real en que se sitúa el visitante de la estancia.

El óculo del techo hace imaginar —por cómo están vistas las figuras, en esa perspectiva *di sotto in sù* (de abajo arriba)— una terraza en el piso superior desde la cual se asoman niños con alas, un grupo de mujeres —entre los cuales la esclava negra y el pavo siempre han llamado la atención— y entre todos ellos incluso una gran maceta. La balaustrada desde la que se asoman tiene el mismo motivo decorativo de círculos que aparece en el fondo de la escena de la Corte y en el zócalo de la estancia, convirtiéndose así en un elemento clave de continuidad entre el espacio fingido y el real. Esta ruptura fingida de la arquitectura de la estancia que permite ver en escorzo a los personajes que se asoman y el cielo tras ellos es uno de los más grandes logros de Mantegna, así reconocido durante siglos. Precedente de las cúpulas pintadas por Correggio y de las que en el Barroco y el Rococó abrieron hacia el infinito las cubiertas de palacios e iglesias, se convirtió en objeto de admiración.

Entre las alabanzas de Vasari a la obra de Mantegna se encuentra



precisamente la de que *mostró de la mejor manera cómo en la pintura pueden hacerse los escorzos de las figuras de abajo arriba, lo que fue ciertamente invención difícil y caprichosa.* Las figuras del Oculo son uno de los mejores ejemplos que se pueden poner de estas palabras. El ejercicio de perspectiva llevado a cabo por Mantegna en esta obra merecerá ser recordado y difundido a través de la imprenta por Serlio. Este tratadista de arquitectura que acabamos de citar en referencia a los *Triunfos*, en su Cuarto Libro, publicado en Venecia en 1537 y traducido al castellano en 1552 por Francisco de Villalpando, en el capítulo dedicado al ornamento que los pintores dan al interior y exterior de los edificios, recuerda que el buen pintor *También a de ser exercitado para hazer de tal manera escorzar las figuras, que aunque en el lugar donde las hiziere, ellas parezcan cortas y monstruosas, no por esso de la parte de donde se ovieren de mirar han de dexar de parecer tan largas y proporcionadas, que representen el natural proporcionado.* Uno de los ejemplos que pone es el de *Micer Andrea Manteña que también a hecho en el castillo de Mantua algunas figuras y otras cosas, que miradas de lo baxo en lo alto, con el arte de la perspectiva, acompañadas con la discrecion y buen juyzio, representan verdaderamente el natural.*

Hay en esta estancia otros recursos que contribuyen a crear esa impresión de que entramos en un espacio que se prolonga más allá de los muros fingiendo abrir la habitación a otros espacios, en un caso un interior y en el otro un paisaje que semeja ser visto a través de una arquería. En la escena de la *Corte*, el desnivel de la chimenea se convierte en parte de la composición, como plataforma a la que acceden los cortesanos por unos peldaños y la escena del *Encuentro* se ve tras una loggia que abre la estancia a la naturaleza cuyas pilastras forman parte de la misma estructura arquitectónica pintada que unifica todo el espacio. Las cortinas se apartan para dejar ver estas escenas, mientras en los dos muros restantes permanecen corridas. El sentido teatral que tiene el recurso a la cortina quizá preludia el uso que de ella se hará en la pintura barroca.

Detalle de *Atenea expulsa los vicios del jardín de la virtud*, por Mantegna, París, Museo del Louvre

Si se ha dicho que las figuras del óculo tendrían un punto de vista óptimo desde el lugar que ocupa Ludovico en la escena de la *Corte*, que se correspondería con el lugar en el que normalmente se sentaba, a la derecha de la chimenea, también es el mismo lugar hacia el que está girada la cartela con la inscripción (Lightbown, 1986, 118-120). Se trataría por tanto de una estancia pintada no para cualquier espectador, sino en concreto para Ludovico Gonzaga, con lo cual su persona no sólo aparece representada como protagonista en ambas escenas, sino que es el único verdadero protagonista de todos los mensajes de una obra que se podría decir que estuvo creada en exclusiva para sus ojos. El rostro de Mantegna confundido entre la decoración de la pilastra a la derecha de la cartela, en la pared del *Encuentro*, contempla escondido su gran obra y la gloria de su señor.

La habilidad de Mantegna en el uso de la perspectiva fue ampliamente reconocida por sus contemporáneos. Fue un maestro en el arte del escorzo, y pocos escorzos hay tan famosos en la historia de la pintura universal como el del *Cristo muerto* (Milán Pinacoteca Brera, 1480), que nos pueden recordar las palabras del tratadista Lomazzo *(Idea del tempio della pittura*, 1590) de que Mantegna *nos hizo ver el modo de hacer corresponder cada cosa con el punto de vista.*

Las correcciones ópticas introducidas por Mantegna en lo que hubiera sido una visión exacta de un cuerpo en esa posición contemplado desde los pies, permiten que la cabeza no quede demasiado empequeñecida ni los pies demasiado grandes, con lo cual subordina la geometría de la composición a las necesidades expresivas de una pintura devocional. Lo patético de esta figura, reforzado por los dolientes personajes que se sitúan precisamente en la zona de la cabeza del Cristo y a los que ya nos referimos anteriormente, resulta enfatizado por el violento escorzo. Este nos permite ver con claridad las huellas de los clavos en las manos y los pies de Cristo y una luz algo apagada sobre los tonos ocres acentúa la sensación de desolación que la muerte produce.

Un pintor para la gloria

Sobre la fama que alcanzó Mantegna en vida hemos ido dando muchos datos. Su estrecha relación con humanistas que le alabaron en sus escritos comparándolo a los grandes pintores de la Antigüedad, la consideración en que le tuvieron sus clientes y en especial los Gonzaga para quienes trabajó durante más de cuarenta años, la casa que se construyó, su capilla funeraria en San Andrés de Mantua... todos son factores que contribuyeron a la admiración con que fue citado su nombre durante muchos años.

Cuando murió, alguien escribió que Dios empleaña a Mantegna en el cielo para hacer qualche bella opera

Mantegna además fue conocido en todas las cortes europeas. Algunas de sus obras fueron conocidas a través de grabados, pero su fama desde la corte de los Gonzaga se difundiría fundamentalmente a través de los visitantes, deslumbrados por las obras realizadas para sus patrones. Fueron estos visitantes numerosos en una época de guerras en Italia. Así, nos podemos encontrar la alabanza de Gonzalo Fernández de Oviedo, que le consideraba un segundo Leonardo y el más grande maestro de todos los que vivían en en ese tiempo en Italia. Fernández de Oviedo estuvo en Mantua en 1499, después de haber estado en Milán y recuerda en sus escritos cómo él mismo fue muy admirado en ambas cortes por su gran habilidad con las tijeras para hacer figuras de papel. Entre los que le admiraron según cuenta estuvo Mantegna. Sus palabras son las siguientes: *...yo corté algunas cosas que aquellos señores dudaban que fuese posible hacerse, hasta que en su presencia me vieron cortar otras gentilezas. Y mucho más se maravillaba de eso aquel excelente pintor que entonces allí vivía, llamado Andrea Manteña, que era otro Leonardo de Avince, y aún en la pintura algunos le hacían el principal sobre los de aquel tiempo en toda Italia.*

También Castiglione, que había nacido en Mantua y trabajó unos años al servicio de los Gonzaga, cuando escribió su libro el *Cortesano*, recordó que los más grandes pintores de ese tiempo eran Leonardo da Vinci, Mantegna, Rafael, Miguel Angel y Giorgione, *perché si conosce ciascun nel suo stilo esser perfettissimo.* Precisamente ese estilo que diferenciaba a unos pintores de otros, según nos recuerda Castiglione, es lo que hizo que, a excepción de los *Triunfos* —estudiados con pasión por Rubens en el siglo XVII— y de sus grabados —se sabe que Rembrandt poseyó algunos—, la obra de Mantegna fuera menos valorada durante bastante tiempo una vez pasada esa gran fama

de que gozó en vida: la dureza del estilo del maestro, ese tallar las figuras con la pincelada como si fueran esculturas, hizo que su arte no tuviera continuadores, pues a comienzos del XVI los gustos habían cambiado y eran los otros pintores citados por Castiglione los que marcaban los nuevos caminos. Pese a ello, cuando murió, alguien escribió (recogido por Kristeller, 1902) que creía que Dios emplearía a Mantegna en el cielo para hacer *qualche bella opera*. Un buen destino cristiano para un pintor humanista y cortesano.

Bibliografía

L. B. Alberti, *Sobre la pintura*, Valencia, Fernando Torres, 1976. M. Bellonci (intr.) y N. Garavaglia (est.), *La obra pictórica completa de Mantegna*, Barcelona, Noguer-Rizzoli, 1970. E. Borea, «Stampa figurativa e pubblico dalle origini all'affermazione nel Cinquecento», en *L'artista e il pubblico*, de la «Storia dell'arte italiana», Torino, Einaudi, 1979. C. M. Brown, «New documents concerning Andrea Mantegna...», *The Burlington Magazine*, CXI, sept. 1969. C. M. Brown, «The grotta of Isabella d'Este», *Gazette des Beaux-Arts*, LXXXIX, 1977. P. Burke, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Madrid, Alianza Editorial, 1993. E. Camesasca, *Mantegna*, Milano, 1964. A. Chastel, *El Gran Taller de Italia, 1460-1500*, Madrid, Aguilar, 1966. R. Cipriani, *Tutta la pittura del Mantegna*, Milano, 1962. L. Coletti, E. Camesasca, *La Camera degli Sposi del Mantegna a Mantova*, Milano, 1959. A. Conti, «L'evoluzione del artista», en *L'artista e il pubblico*, de la «Storia dell'arte italiana», Torino, Einaudi, 1979. M. Cordaro (a cura di), *Mantegna. La Camera degli Sposi*, Milano, Olivetti/Electa, 1992. G. Fiocco, *L'arte di Andrea Mantegna*, Bologna, 1927. P. Francastel, *La Figura y el Lugar (el Orden Visual del Quattrocento)*, Caracas, Monte Avila Editores, 1969. E. Garin y otros, *El hombre del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1990. J. Garriga, *Renacimiento en Europa*. Colección «Fuentes y Documentos para la Historia del Arte», Barcelona, Gustavo Gili, 1983. P. Gaurico, *Sobre la escultura* (1504), Ed. de A. Chastel y R. Klein, Madrid, Akal, 1989. E. Kris y O. Kurz, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1982. P. Kristeller, *Andrea Mantegna*, Berlín- Leipzig, 1902. M. A. Lavin, *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1990. Leonardo da Vinci, *Tratado de Pintura*, Ed. de A. González García, Madrid, Editora Nacional, 1976. R. Lightbown, *Mantegna*, Milán, Arnoldo Mondadori Editore, 1986. A. Martindale, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the Collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*, Londres, Harvey Miller Publishers, 1979. J. Martineau (ed.), *Andrea Mantegna*, Catálogo de la Exposición de la Royal Academy of Arts, London y el Metropolitan Museum of Art, New York, Milano, Olivetti/Electa, 1992. L. Martines, *Potere e Fantasia. Le città stato nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1981. A. Mezzetti y G. Paccagnini (a cura di), Catálogo de la Exposición *Andrea Mantegna*, Venezia, 1961. Plinio, *Textos de Historia del Arte*, Ed. de E. Torrego, Madrid, Visor, 1987. E. E. Rosenthal, «The house of Andrea Mantegna in Mantua», *Gazette des Beaux-Arts*, LX, sept. 1962. F. Saxl, «Jacopo Bellini y Mantegna, especialistas en antigüedad» (1935), en *La vida de las imágenes*, Madrid, Alianza Editorial, 1989. J. Seznec, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1983. R. Signorini, «L'autoritratto del Mantegna nella Camera degli Sposi», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XX, 1976. R. Signorini, *Hoc opus tenue. La Camera dipinta di Andrea Mantegna. Lettura storica iconografica iconologica*, Mantova, 1985. R. Strong, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento, 1450-1650*, Madrid, Alianza Editorial, 1988. E. Tietze-Conrat, *Andrea Mantegna. Le pitture, i disegni, le incisioni*. Firenze, London, 1955. G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Se ha utilizado la edición de Torriana (Forli), Orsa Maggiore, 1991, y la edición comentada por A. Chastel, París, Berger-Levrault, 1983. E. Verheyen, *The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este*, New York, 1971. M. Vickers, «The Felix Gem in Oxford and Mantegna's triumphal programme», *Gazette des Beaux-Arts*, CI, marzo, 1983. E. Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento* (1968), Barcelona, Barral Editores, 1972. Ch. Yriarte, «Isabelled'Este et les artistes de son temps», *Gazette des Beaux-Arts*, XIII, 1895. F. Zeri y otros, *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, 2 vols., Milán, Electa, 1986.

Diario16

El último sondeo del CIS da al partido del Gobierno 140 escaños. Izquierda dice que Benegas ha sido el factor desencadenante de la disolución. El presidente advice que la crisis económica debe afrontarla un nuevo G

...lanta las elecciones al 6 d...

HOY, CON DIARIO 16 ANDALUCIA, FASCICULO 28 DE «ENCICLOPEDIA DE LOS PUEBLOS»

Diario16 ANDALUCIA

La Expo 92 ... un coste global

Mayoría relativa ... socialistas

Diario16 Aragón

El diputado del PP Tallo acusa al PSOE de presionar al Alto Tribunal para impedir que se siga con la investigación. Continúa la lucha política sobre quién tiene la competencia jurídica

...la cuerda

Comienzan las tensiones ...

Diario16 Burgos

...que hacían gala en el discurso la semana pasada de Urdangarin (PSOE) a la derecha del PP (PP) mientras mantienen en todo lo demás en la oposición de Burgos

EDICION NACIONAL

El Ayuntamiento de Burgos da l... ...royecto de hiperm...

Diario16 Galicia

Conflicto sobre el aforamiento del senador Sato: la defensa del ex parlamentario quiere que ... del PP exigirá una ley ... para que siga

El MOPT invertirá ...

La Crónica 16 de León

...flicto sobre el aforamiento del senador Sato: la defensa del ex parlamentario quiere que ... el Supremo y la acusación ... para que siga

La Junta ...

La Voz del Tajo

EL DIARIO DE LA PROVINCIA DE TOLEDO

- Populares y socialistas tuvieron tensas reuniones en Toledo para preparar sus estrategias
- Antonio Barbo presidirá el comité de la provincia y el PSOE convoca a alcaldes y concejales

José Bono arremet... Aznar en ...

HOY, CON DIARIO 16 MALAGA, FASCICULO 43 DE «ENCICLOPEDIA DE LOS PUEBLOS DE ESPAÑA»

Diario16 Málaga

Condena la Semana Santa con toneladas de basura sin recoger en las calles de Málaga

Dolor y lágrim... de la ...

Diario16 Valencia

El joven valenciano P.J.C.S. se arrojó ayer a la Comandancia de la Guardia Civil de Alicante y dedicó ... ...amen de Guillem Agulló, muerto de un navajazo ... pasado

Piden ampli... ...

HOY GRATIS FASCICULO DE LA ENCICLOPEDIA DE LOS PUEBLOS DE ESPAÑA

DIARIO 16 BALEARES

La presidenta de Unió Mallorquina está convencida de que el electorado de centro nacionalista les apoyará en las elecciones para obtener un escaño en el Congreso de los Diputados

Antònia Munar: «Cañe...

Guerra, Benegas y González están ...

Diario16 Murcia

...presidente Cal... ...pone su cargo a ... del PSOE

Amplían la querella del caso ...

¿Quién ha dicho que en España no se leen periódicos?

Diario 16 cada vez se lee más y en más sitios diferentes. Es lógico. Cuando un periódico está donde se producen las noticias, la información es mucho más cercana, detallada e interesante.

Una idea del periodismo que pensamos llevar hasta el último rincón.

Diario16

Autorrretrato de Mantegna en la *Cámara de los esposos*, Mantua, Palacio Ducal

Lo mejor de MANTEGNA

1. Martirio de San Cristóbal *y* Traslado del cuerpo decapitado de San Cristóbal. *Hacia 1452. Fresco. 340 × 332 cm. de base cada una. Padua, Capilla Ovetari, Iglesia de los Eremitani.*

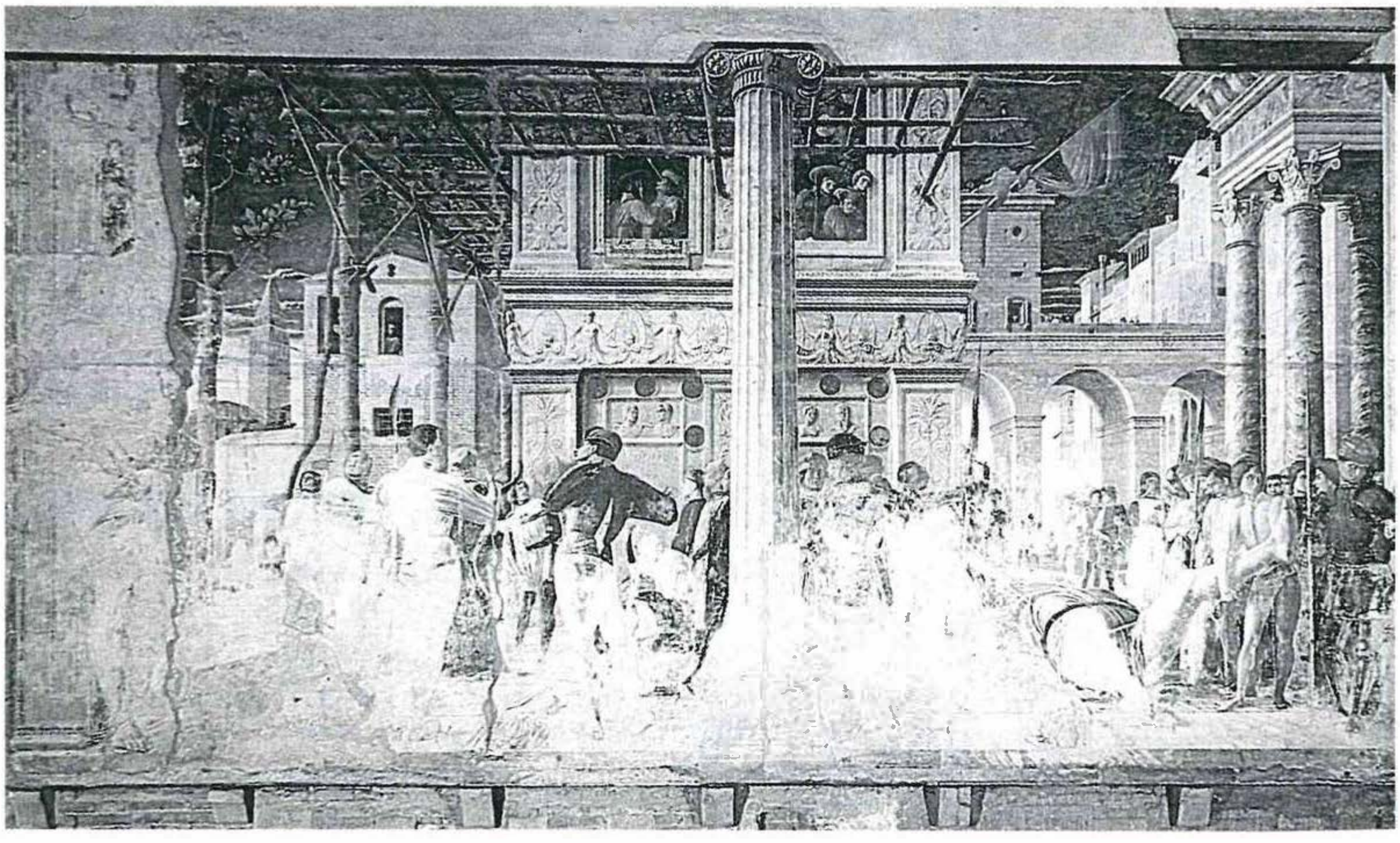
Las vicisitudes sobre el proceso de la decoración de esta capilla, encargada por Imperatrice Ovetari, puede encontrarlas el lector en el texto. La selección, entre todas las escenas, de estas dos se debe a que son casi las únicas que quedan hoy, completas aunque muy deterioradas, tras la destrucción de la mayoría por el bombardeo de marzo de 1944.

Es una obra que refleja bien las características de la pintura de Mantegna en el que fue su primer encargo de importancia. Tan sólo una columna fingida en primer plano separa las dos escenas, que comparten así un mismo escenario. La pirámide visual viene marcada en sus líneas de fuga por las columnas a nuestra derecha y los árboles de la escena de la izquierda. Las líneas del suelo y el entramado de la parra superior confluyen en el edificio del fondo, algo desplazado hacia la izquierda quizá para huir de la simetría total, pero igual en los dos episodios a los que sirve de escenario.

En el de la izquierda el santo, atado a una columna durante su martirio, ocupaba el primer plano a la izquierda, perdido casi en su totalidad. En los planos intermedios se sitúan los arqueros —tanto en ésta como en la otra escena algunos se han considerado retratos de contemporáneos— y en la ventana del fondo el tirano rey de Samos es herido por una de las flechas que milagrosamente no hirieron al santo. Mantegna aquí sigue utilizando una de las fuentes iconográficas más manejadas por los pintores para las historias de los santos desde que la escribió Santiago de la Vorágine (muerto en 1298), como es la *Leyenda Dorada.*

En ella se cuenta cómo el rey, creyendo muerto a San Cristóbal, *comenzó a insultarle; mas, de pronto, una de aquellas flechas, en un rapidísimo movimiento se separó del cuerpo del mártir... se enfiló hacia donde estaba el rey, se clavó entre sus dos ojos y lo dejó ciego.* También el hecho de incluir distintos episodios en un mismo escenario puede recordar ciertas narraciones de la pintura medieval, pero Mantegna convierte esto en parte de su propia innovación y actualiza el tema tanto con los retratos que se han querido ver en él como sobre todo por convertirlo en episodio de una Antigüedad clásica pacientemente recuperada.

El ambiente humanista en que se formó Mantegna en



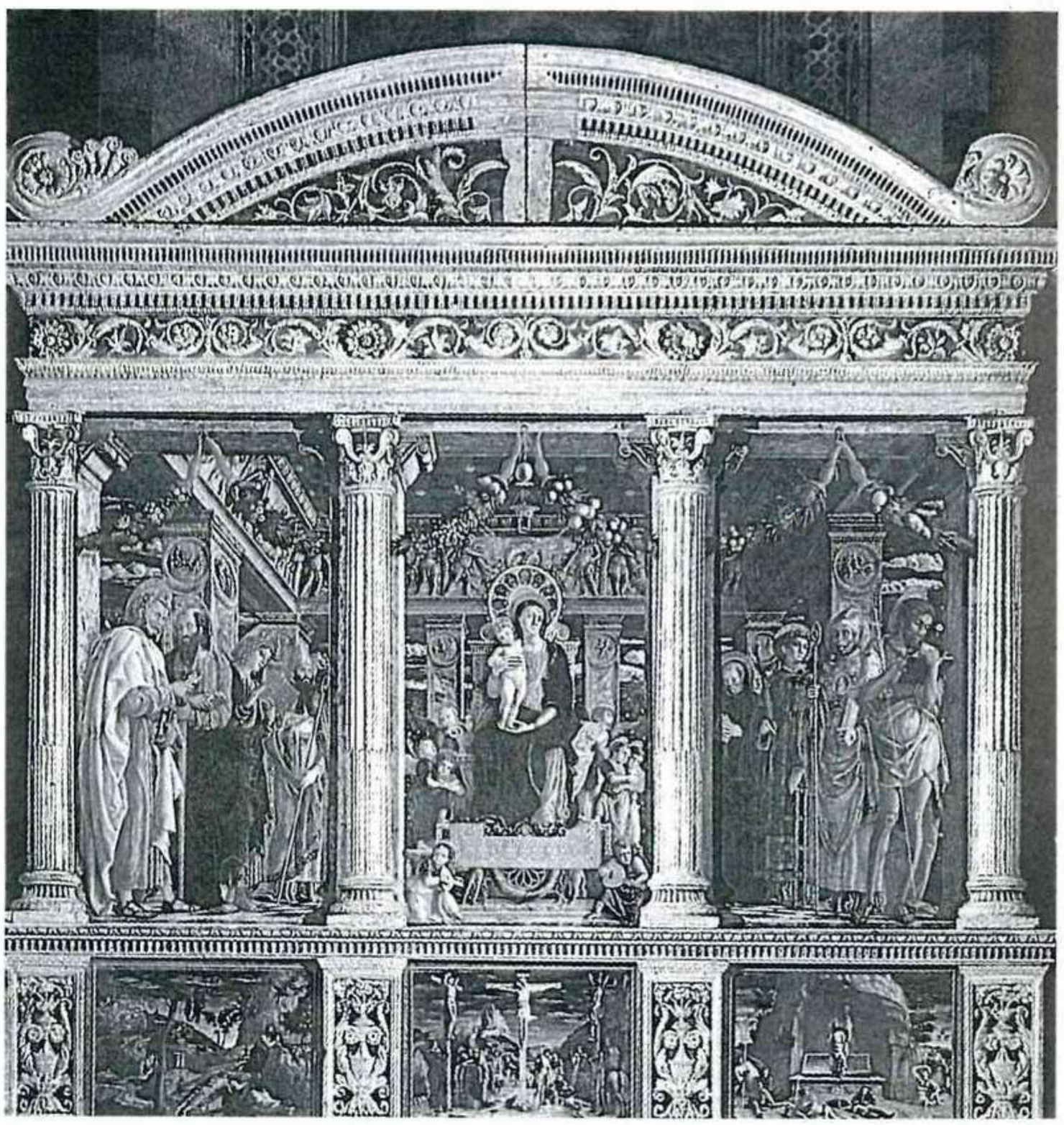
Padua y la cultura arqueológica y anticuaria admirada y conocida también a través de su maestro Squarcione se ponen de manifiesto en estas obras. Si los cuerpos y las actitudes de algunos personajes pueden recordar la estatuaria clásica, así como formas de otros pintores quattrocentistas, es sobre todo en los escenarios donde Mantegna refleja su erudición arqueológica.

Las columnas clásicas, los entablamentos, la ornamentación del edificio central... son fragmentos de Antigüedad clásica capaces de transformar la imagen de la ciudad medieval que aparece al fondo, avanzando en la pintura lo que a duras penas la arquitectura podía ir haciendo en la realidad.

2. Retablo de San Zenón. *1457-1460. Temple sobre tabla. 220×115 las tres tablas mayores, 70×92 La* **Oración en el Huerto** *y* **La Resurrección** *y 67×93* **La Crucifixión.** *Verona. Iglesia de San Zenón. Los originales de las tres tablas de la predela están en Tours, Museo de Bellas Artes (La* **Oración en el Huerto** *y* **La Resurrección)** *y París, Louvre* **(La Crucifixión).**

El abad de San Zenón de Verona, Gregorio Correr, un humanista cristiano empeñado en la recuperación de los textos antiguos del cristianismo al igual que se estaba haciendo con los textos clásicos, encargó este retablo a Mantegna en 1456. El marco en madera —en cuyo diseño intervendría el pintor— recuerda la forma de un templete, coronado por volutas, sobre un pedestal y abierto al exterior por columnas y pilares. A través de las cuatro columnas del frente contemplamos la escena religiosa desde un punto de vista bajo que se correspondería al que los frailes iban a tener de la obra y que la hace aparecer como una prolongación del espacio real. La idea de tríptico desaparece así ante la fuerza visual de una única escena en la que los ocho santos —cuatro a cada lado— acompañan a la Virgen y el Niño de la tabla central. A la izquierda se sitúan San Pedro, San Pablo, San Juan Evangelista y San Zenón y a nuestra derecha, San Benito, San Lorenzo, San Gregorio y San Juan Bautista. Los libros que llevan la mayoría de ellos y que alguno lee, recuerdan la existencia de un humanismo cristiano. La naturalidad buscada en las actitudes de estos santos se puede apreciar bien en la figura de San Juan Bautista, que lee vuelto hacia nosotros y cuyos pies parecen querer salirse del marco pictórico.

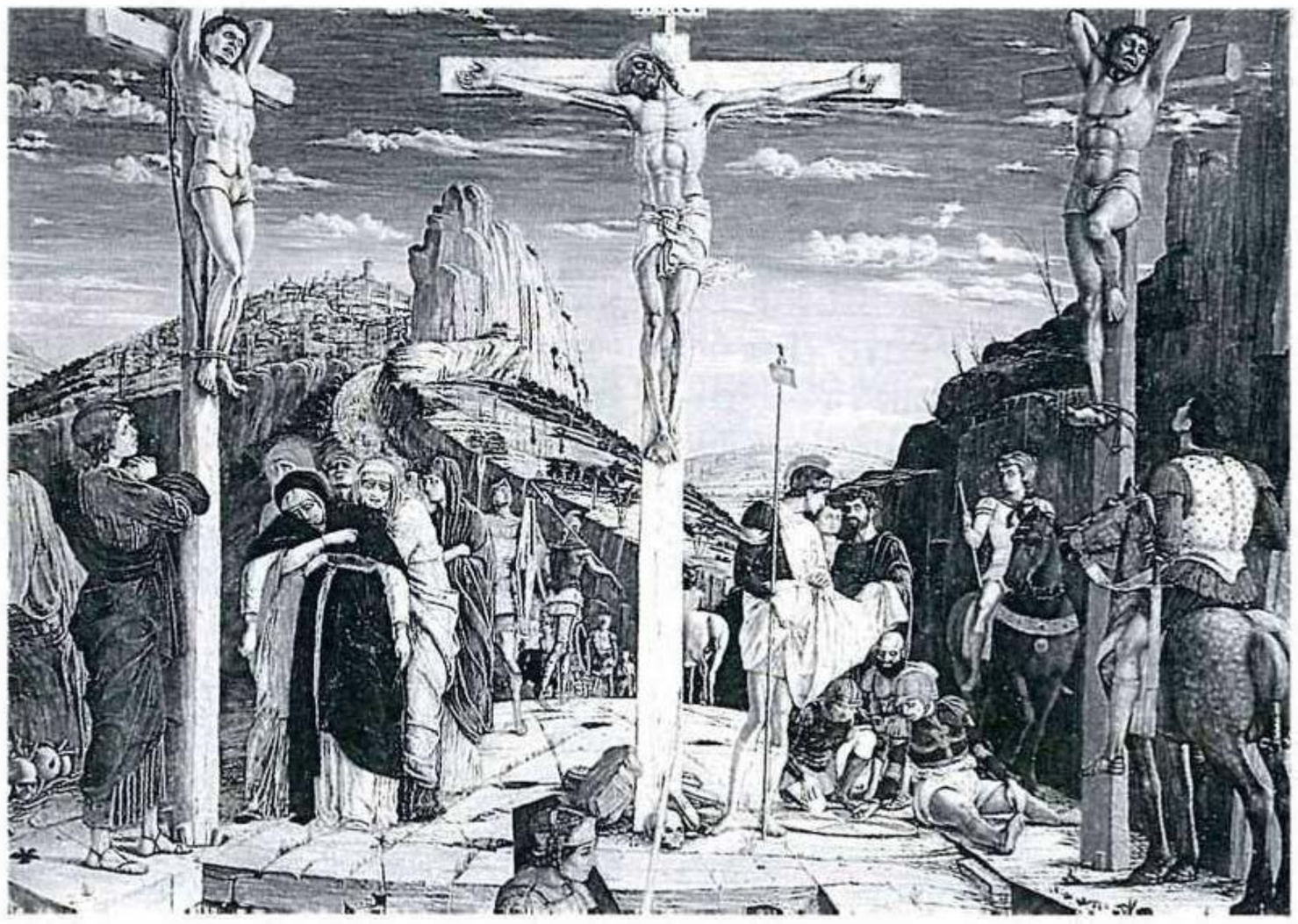
La decoración es una síntesis de formas de mundos lejanos —en el tiempo o en el espacio— armónicamente integrados en la escena sagrada. La arquitectura y los relieves interiores del fingido templete están tomados del mundo clásico con la mentalidad de arqueólogo y coleccionista de que participó Mantegna en sus años de Padua y ciertos detalles decorativos, como la alfombra oriental del trono de la Virgen o las inscripciones islámicas de su corona y de la del Niño pertenecen a ese otro

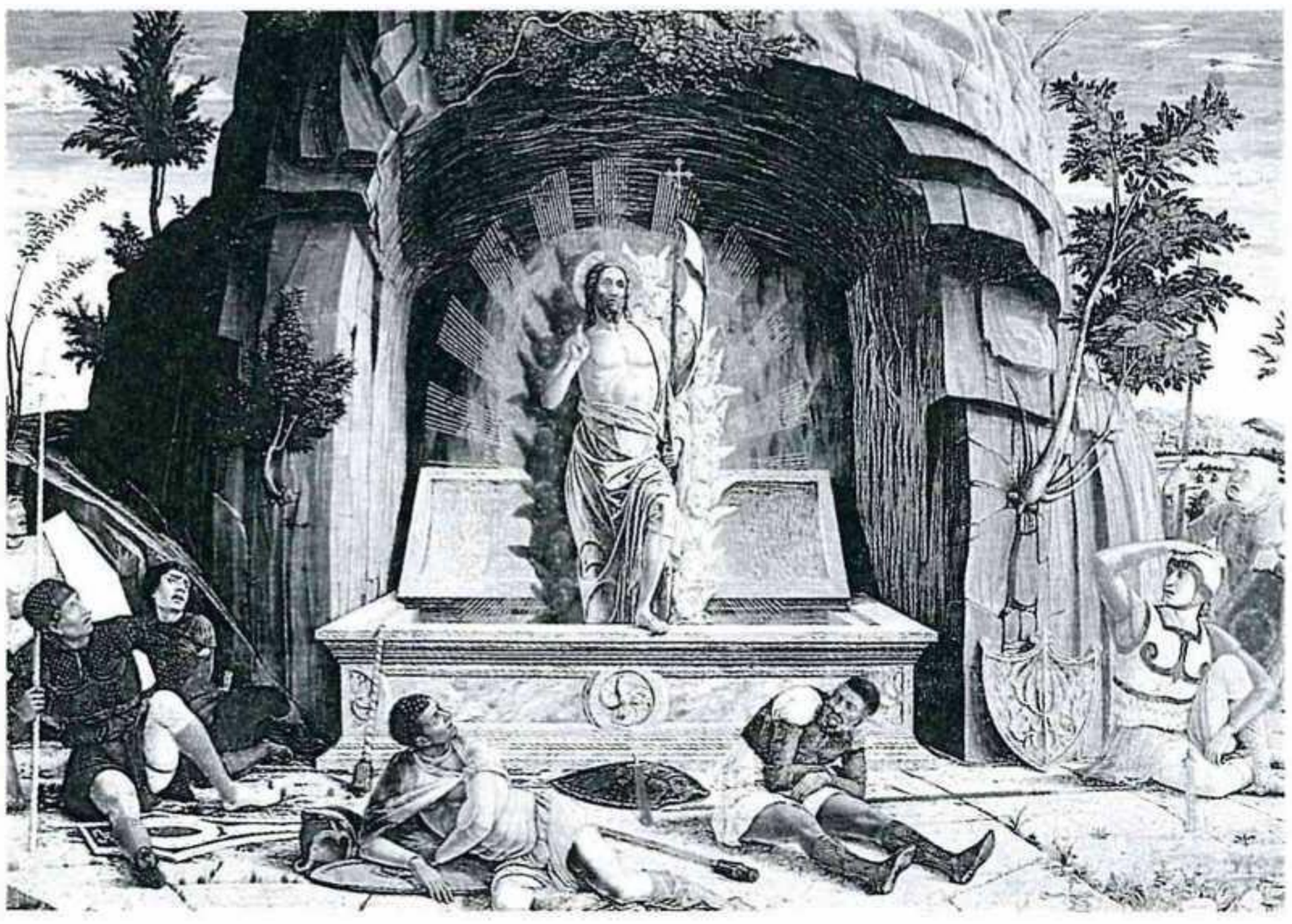


segunda, la naturaleza adopta formas arquitectónicas para acotar —en forma de pedestal o de nicho— el espacio que ocupa la figura de Cristo. En *La Oración en el Huerto y en La Crucifixión* aparece al fondo la ciudad de Jerusalén unida a los primeros planos por la curva de un camino poblado de figuras cuya importancia compositiva se aprecia en el hecho de que éste parta precisamente del centro ocupado por la cruz de Cristo en *La Crucifixión*. Esta última es la mejor de las tres tablas. La simetría y el orden de la composición —San Juan y un hombre a caballo, al lado de las cruces de los ladrones, delimitan verticalmente el espacio de la acción cuyo eje central viene marcado por la cruz de Cristo— acogen novedades perspectivas como es el abombamiento a que parece sometida la plataforma de piedra de las tres cruces, o las figuras cortadas del primer plano como si el espacio pictórico se pudiera prolongar fuera de lo que estamos viendo. La precisión del dibujo fascinó siempre a los grabadores.

mundo, deslumbrante y exótico, conocido en esta zona de Italia gracias a los mercaderes venecianos.

En las tres tablas de la predela se aprecia la influencia de la pintura flamenca en la obra de Mantegna, tanto por el tratamiento dado al paisaje como por algunas figuras pintadas con un realismo minucioso para expresar la fuerza del sentimiento. Según los estudios de Tietze-Conrat tanto en la *Oración en el Huerto* como en la *Resurrección*, habría habido intervención de otros pintores. En ambas, pero sobre todo en la





3. Cámara de los Esposos. Conjunto de las paredes oeste y norte. *1473-74. Fresco y temple en seco. Mantua. Palacio Ducal.*

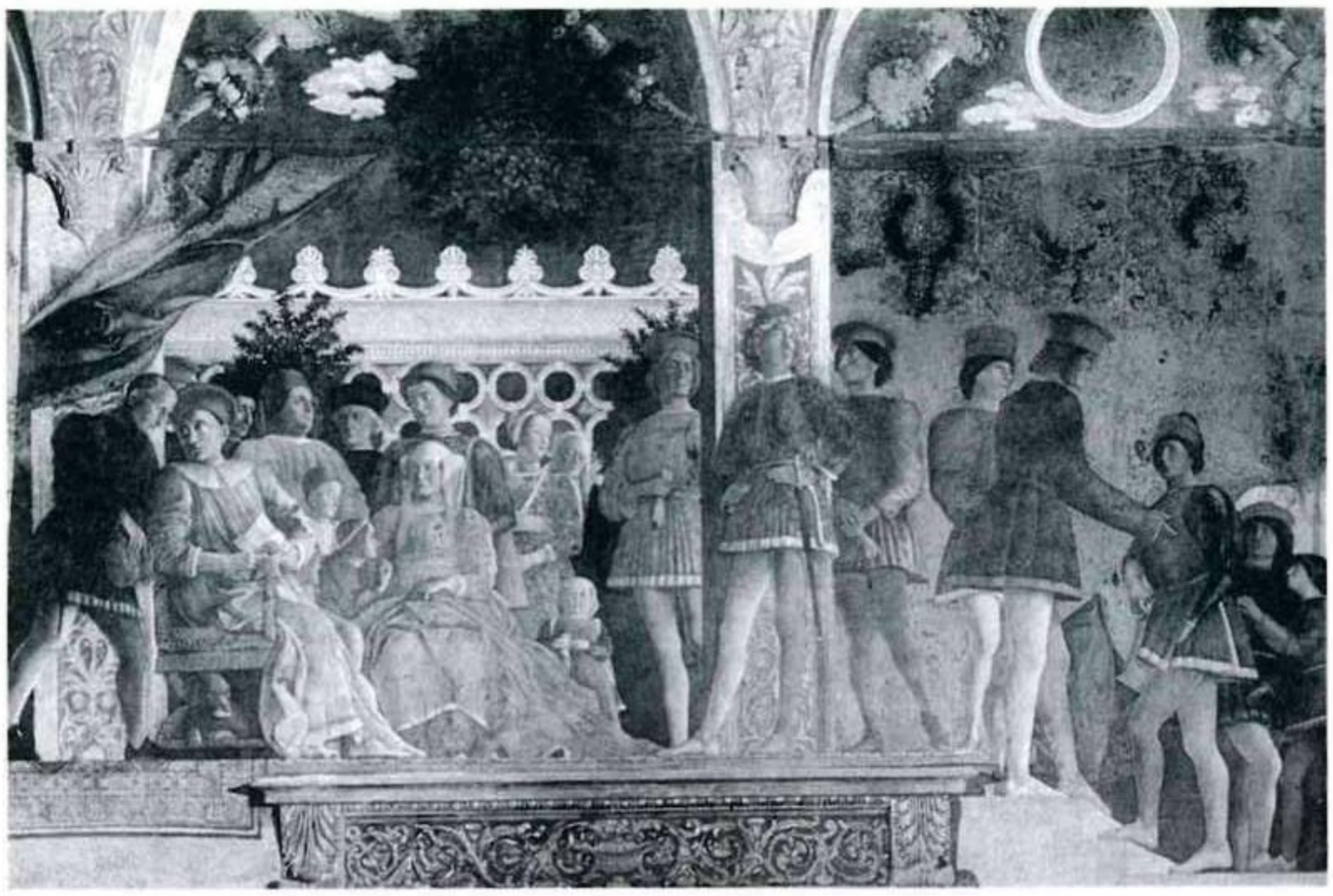
La decoración de esta estancia resulta emblemática de lo que fueron las cortes italianas del Quattrocento. Conocida como *Camera picta* o *Camera depincta* en los documentos, se utilizaría como sala de representación del palacio y en algún momento para guardar en ella parte de las colecciones. No fue hasta mediados del siglo XVII cuando empezó a ser denominada con el nombre que hoy empleamos de *Cámara de los esposos*. En ella se celebra el poder de la familia Gonzaga con las dos grandes escenas de las paredes, en las que aparece Ludovico Gonzaga con su corte (pared norte) y en el momento de recibir a su hijo Francesco que ha sido hecho cardenal (pared oeste). La gloria presente y futura de esta familia, cuyos distintos miembros son retratados en ambas escenas acompañados de visitantes y cortesanos, es legitimada por la historia utilizando referentes de la Antigüedad clásica y de la mitología. Mantegna crea con su pintura una arquitectura fingida que decora con también fingidos relieves tanto en las pilastras de soporte como en el techo. En éste, y rodeando el óculo central, aparecen los bustos de emperadores romanos —Julio César, Augusto, Tiberio, Calígula, Claudio, Nerón, Galba y Otón— imagen misma del poder y, en los lunetos, algunos de los trabajos de Hércules y episodios de la historia de Orfeo y Arión, lo que se ha asociado con el gusto por la música en esta corte.

Todo en esta decoración habla un lenguaje anticuario: el fondo de mosaico fingido para los bustos de los emperadores y los lunetos, las guirnaldas que rodean los bustos y que sostienen niños, el tipo de motivos que adornan nervios y pilastras... motivos todos en los que Mantegna demuestra un conocimiento arqueológico y erudito del mundo antiguo que pudo satisfacer a su culto y poderoso patrón.

En el centro del techo se abre el famoso óculo desde el que se asoman niños y mujeres —con detalles muy anecdóticos, como el del pavo— a la estancia como si lo hicieran desde el espacio exterior. Es este óculo el precedente de las rupturas escenográficas de cúpulas y bóvedas en los siglos siguientes y por tanto un hito pictórico de ilusionismo espacial. Toda la estancia aparece rodeada de una barra o galería de la que cuelgan cortinas fingidas, cerradas en dos de los lados y abiertas en los otros para dejarnos ver las dos grandes escenas que comentamos a continuación.

4. Cámara de los esposos. La corte. *1474. Temple en seco. Mantua. Palacio Ducal.*

Si bien se ha dicho que ésta pudo ser la primera parte de la estancia realizada, y que esto sucedería hacia 1465, se suele aceptar que la fecha de 1474 puede corresponderse también a la pintura de esta pared norte. En ella el zócalo de círculos de la estancia lo repite el pintor en el fondo que cierra el espacio en que sitúa a sus personajes, y la chimenea se convierte en parte de la decoración pictórica como si fuera un desni-



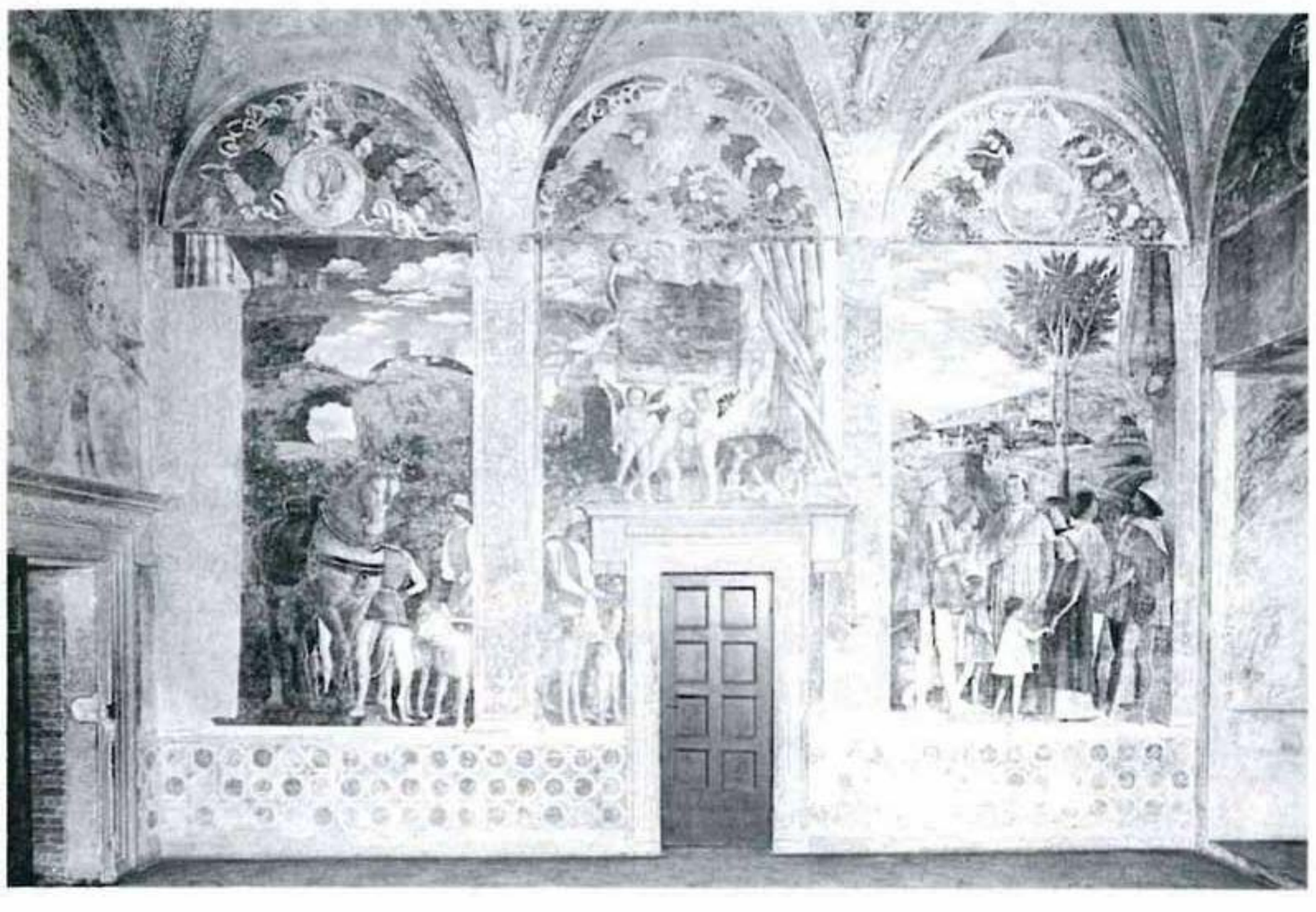
vel que mediante escaleras han de salvar los cortesanos para acceder al estrado donde se encuentra la familia. Con ello el engaño visual que pretende la percepción del espacio figurativo como si se tratara de una prolongación del espacio real se ve acentuado. Como si estuviéramos ante una escena teatral, un personaje que acaba de aparecer en escena provoca el movimiento y la reacción de Ludovico Gonzaga, que se vuelve hacia este criado para recibir el mensaje que trae ante la atenta mirada de su mujer, Bárbara de Brandeburgo.

En el grupo que rodea al matrimonio aparecen algunos de sus hijos —Gianfrancesco, Rodolfo, los todavía niños Ludovico y Paola, así como la bella Barbara— y otros personajes de la corte. Entre éstos el hombre de negro se ha identificado últimamente con el ya para entonces fallecido Vittorino da Feltre, el humanista que durante muchos años fue preceptor de esta familia, y una enana nos recuerda lo cotidiano de esta escena de corte en la que hasta el perro favorito de Ludovico está bajo su sillón.

En este retrato colectivo se ha querido identificar incluso a Mantegna en el personaje con los guantes en la mano situado al lado de la pilastra, lo cual parece hoy totalmente desechado. Los miembros de la familia Gonzaga aparecen con todos sus defectos físicos, al fin y al cabo un factor de diferenciación, y la misma idea de la familia, aquí perfectamente reflejada en la naturalidad del grupo familiar, garantiza esa futura grandeza histórica en la continuidad dinástica.

5. Cámara de los esposos. El Encuentro. *1474. Fresco. Mantua. Palacio Ducal.*

Ese futuro de mayores glorias que espera a la familia Gonzaga ha llegado ya en esta escena en la que el guerrero Ludovico recibe a su hijo Francesco, que llega a la corte de su padre en Mantua siendo ya cardenal y por lo tanto posible aspirante nada menos que al papado. Entre el follaje de la pilastra a la derecha de la puerta —y un poco por encima de ésta— el rostro de Mantegna contempla su obra maestra. Cerca de él, la inscripción que sostienen los *putti* —sobre el pedestal en que se ha convertido la puerta de la estancia— también recuerda que fue *Andrea Mantegna, padovano* quien realizó estas pinturas, acabándolas el año 1474. Otra fecha, al lado de la ventana que hay entre las dos grandes escenas, recuerda que las pinturas de esta es-

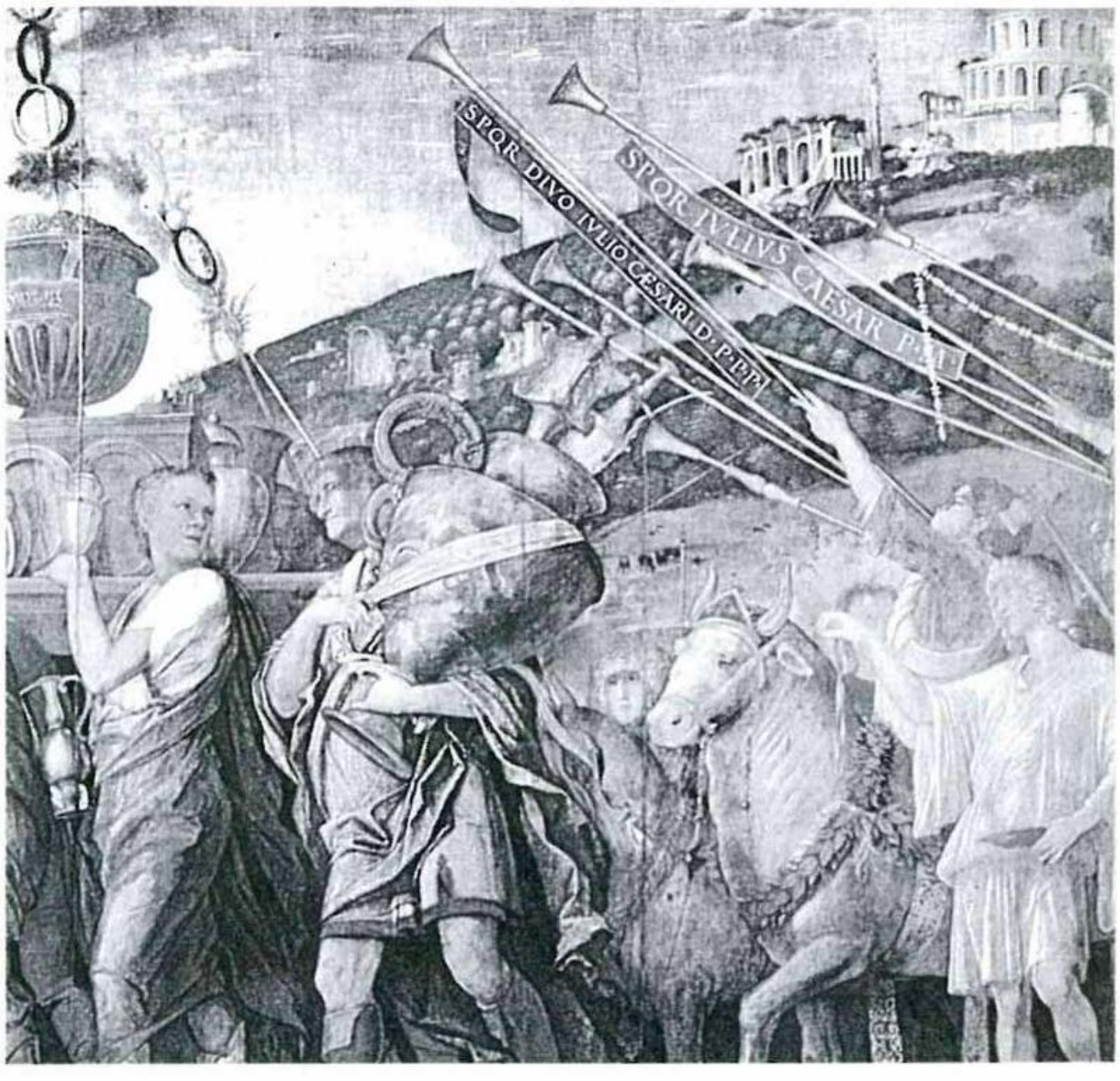


tancia se comenzaron el 16 de junio de 1465. Es el nuevo artista del Renacimiento, que firma la obra con orgullo e incluso se autorretrata, el que vemos surgir entre la decoración de la *Cámara de los esposos*.

Esta escena del *Encuentro* permite a Mantegna recrearse con esos fondos de paisaje en los que fue un maestro. Formaciones rocosas de arquitecturas imposibles, coronadas de edificios —alguno de los cuales aparece en construcción— sirven de fondo a los criados que con el caballo y los perros acompañan a Ludovico Gonzaga, caballero, cazador y gran constructor tal como se nos recuerda en estas imágenes. A la derecha de la puerta Ludovico recibe a Francesco ante un paisaje dominado por la ciudad del fondo, ¿Nueva Roma?, ¿Nueva Mantua? pero en cualquier caso la ciudad en la que coexisten en armonía formas urbanas medievales con edificios de la Antigüedad clásica. A pesar de que se puedan identificar algunos, como el Coliseo o la pirámide de Cayo Cestio, supone la reconstrucción literaria de un pintor que todavía no había viajado a una Roma de momento sólo soñada.

La voluntad de continuidad dinástica que vimos ya en la Corte se ve aquí todavía más explícitamente reflejada. Aunque algunos autores han propuesto identificar a algunos de los presentes como Pico della Mirandola, Alberti o Mantegna, últimamente se insiste en que el principio de legitimación del poder mediante la historia determinaría la presencia de otros personajes. Así pues, asisten al triunfo de Francesco —en el centro, vestido de cardenal— el heredero Federico I (la figura de perfil, en el extremo a nuestra derecha, que cierra por ese lado la escena al igual que Ludovico lo hace por el otro) y dos de sus hijos (Francesco, el futuro marido de Isabella d'Este y Sigismondo), así como el emperador Federico III (la corte de los Gonzaga era feudataria del Imperio y de ahí también los frecuentes matrimonios de esta familia con príncipes alemanes) y el rey Cristian I de Dinamarca, casado con una hermana de Bárbara de Brandeburgo y el único monarca pariente de esta familia a la que, cuando se pintó la estancia, parecía que nada en el futuro debía serle vedado.

6. Triunfo de César. Portadores de botín, toros para el sacrificio y trompas. *Hacia 1500-1506. Temple sobre tela. 268×278. Londres. Palacio Real de Hampton Court.*



La capacidad de Mantegna para imaginar una Roma antigua en esta serie de imágenes, de la que aquí solamente vemos una de las nueve, se convirtió en orgullo de la corte de los Gonzaga. Tanto los *Triunfos* como la *Cámara de los esposos* eran mostradas a los visitantes ilustres en la corte de Mantua. Este es uno de los mejor conservados de la serie. En él se aprecia claramente esa utilización por Mantegna de un punto de fuga situado más abajo del límite inferior de la obra que hace de las figuras de los primeros planos las únicas que se pueden ver completas, a la vez que fuerza a pintar los objetos como si estuvieran vistos desde abajo, mientras las piernas de los planos sucesi-

vos se pierden en los fondos y las cabezas del resto de los personajes cuya presencia intuimos apenas asoman tras la formidable barrera de los primeros planos. De la serie, es esta la obra en la que empiezan a aparecer arquitecturas en los fondos que figuran edificios clásicos y, en ésta en concreto, se puede apreciar un edificio cuyos arcos parecen en ruina o inacabados, como si la Antigüedad imaginada no pudiera desprenderse de la visión que un arqueólogo del siglo XV debía tener de ella a través de los restos.

El carácter procesional de la serie se plasma en el pausado pero continuo movimiento de hombres y animales y en la manera de enlazar compositivamente mediante las miradas, las actitudes y los mismos objetos —por ejemplo las trompas— unos grupos con otros. A su vez, cada una de las nueve escenas está pensada para una colocación concreta dentro de la serie, dándose entre algunas una continuidad espacial en la que tan sólo habríamos dejado de ver un fragmento, el de las columnas o pilastras entre las cuales se iban a colocar los lienzos.

7. Muerte de la Virgen. *Hacia 1461. Temple sobre tabla. 54 × 42. Madrid, Prado.*
Cristo con el alma de la Virgen. *Temple sobre tabla. 27,5 × 17,5. Ferrara, colección Baldi.*

Ambas son parte de una misma obra que fue cortada y de cuya zona superior sólo se conserva la imagen de Cristo con el alma de la Virgen. Se ha planteado la posibilidad de que en un principio formara parte del llamado Tríptico de los Uffizi y, sobre todo, que pudiera haber formado parte de la decoración de la Capilla que Ludovico Gonzaga encargó al pintor en 1459.

En la parte inferior Mantegna realizó una obra perfecta desde el punto de vista de la perspectiva albertiana. La ventana del fondo abre la escena sagrada al tiempo presente, al representar con toda fidelidad el lago que rodea Mantua con el puente de San Jorge.

No es un paisaje imaginado, como otros de este pintor y que era lo normal en la pintura del Quattrocento, sino un paisaje plenamente real, como si a su belleza no le faltara ni le sobrara nada para convertirse en un paisaje ideal. La estancia en cam-

bio pretende ser una fiel recreación de una estancia antigua, con sus pilastras decoradas, sus entablamentos y el ajedrezado marmóreo del suelo.

Los apóstoles son individualizados en sus expresiones y actitudes pero los volúmenes de sus cuerpos se funden para acompasarse a la arquitectura y crear así un espacio definido geométricamente en el que incluso la diagonal que forma el apóstol que se inclina sobre la Virgen tiene su eco en la que forma al fondo el puente.

8. Virgen de la Victoria. *1496. Temple sobre tela. 280 × 160. París, Louvre.*

Esta obra fue realizada para Francesco Gonzaga como exvoto para agradecer la victoria lograda sobre los franceses en Fornovo en julio de 1495. Aunque los franceses también consideraron suya la victoria, ésta fue celebrada en Mantua como el triunfo de un gran guerrero. Es una de esas grandes *palas* de altar que sustituyeron a los polípticos a lo largo del Quattrocento. En ella aparece Francesco Gonzaga con su armadura de guerrero en la actitud del donante y visto de abajo arriba, desde un punto de vista algo más forzado que el resto de la composición, que lo diferenciaría de las figuras sagradas. Rodean el pedestal de la Virgen, de izquierda a derecha, San Miguel, San Andrés, San Longinos y San Jorge: dos santos guerreros como son San Miguel y San Jorge —con la lanza rota símbolo de la lucha victoriosa— y los dos santos más venerados en Mantua, San Andrés y San Longinos, quien llevaría a Mantua la preciosa reliquia de la sangre de Cristo. Los otros dos personajes son Santa Isabel y San Juanito, símbolo este último del bautismo, que salva al hombre del pecado original representado por el relieve figurado del pedestal de la Virgen en el que vemos a Adán y Eva con la serpiente enroscada al árbol del que comen la fruta prohibida. El templete —hecho de formas vegeta-

les ordenadas por la geometría— en que se sitúa el grupo sería la representación del jardín del Paraíso.

El manto de la Virgen sostenido por los dos santos guerreros y el mismo gesto de ésta crean una composición piramidal característica de la fase clásica del Renacimiento que se da en el cambio de siglo. Esta forma viene subrayada por el precioso coral que cuelga sobre la Virgen y marca el eje de la composición, así como por la hilera de cuentas —en probable referencia al Rosario— de la que parece colgar y que repite la disposición del manto de la Virgen.

9. San Sebastián. *1480. Temple sobre tela. 275 × 142. París. Louvre.*

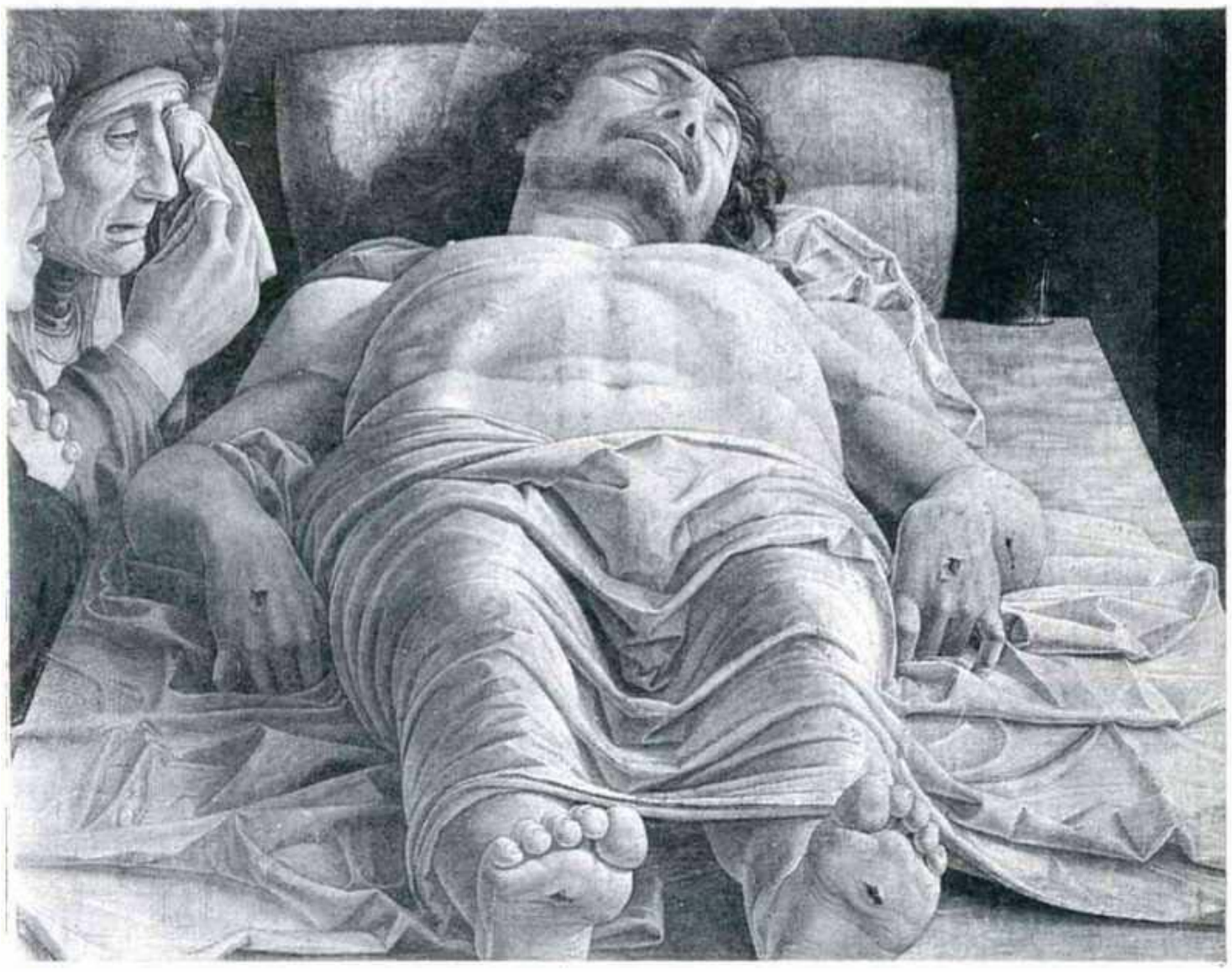
La devoción a San Sebastián —Santo al que Mantegna pintó en varias ocasiones— venía justificada sobre todo por considerarle un santo protector contra la peste. En éste repite en lo esencial la composición del que pintó diez años antes y que se encuentra en Viena, pero en aquel —de un tamaño mucho menor— la erudición arqueológica apenas quedaba atemperada por el paisaje del fondo. Ahora su conocimiento de la Antigüedad ha madurado. El perfecto cuerpo del Santo, con sus formas escultóricas, busca ante todo la naturalidad y, si bien el arqueologismo ha invadido el paisaje con una plataforma sobre la que se asientan unas ruinas y un arco bajo el castillo medieval, también los fondos han llegado por una vez al primer plano desde el camino por el que siempre venían sin llegar jamás. Ahora dos figuras de arqueros ocupan el ángulo inferior a la izquierda del Santo. De ellos sólo vemos los rostros, pintados con un realismo característico de la pintura flamenca y que se ha relacionado con Van der Weyden.

La extraña posición de estas figuras se explicaría quizá por esa investigación constante del pintor en la representación del espacio: el camino por el que avanzan y que venía desde el fondo está fuera ya de la *ventana* por la

que nos asomamos a la escena y sólo las cabezas son todavía visibles.

Como indicábamos en el texto, el color en esta obra es un elemento expresivo esencial, al darse una correspondencia entre el color blanquecino de los restos arquitectónicos clásicos del fondo con el tono de la columna a que está atado el Santo, que resulta contagiado de esa apariencia de relieve en piedra, frente al contrapunto de color y de expresión concentrado en los dos personajes del ángulo inferior.

10. Cristo muerto. *Hacia 1480. Temple sobre tela. 66×81. Milán, Pinacoteca Brera.*



Se ha apuntado la posibilidad de que la obra fuera realizada para Ercole d'Este de Ferrara, pero ni siquiera sobre la fecha de esta obra hay unanimidad. Se trata de un forzado escorzo en el que vemos a Cristo muerto mientras lloran a su lado la Virgen, San Juan y María Magdalena de la que casi sólo vemos la boca en el gesto del llanto. Cualquiera que sea la posición desde la que lo contemplemos, el Cristo parece seguirnos.

Mantegna no respetó exactamente lo que hubiera sido una visión de un cuerpo desde esta posición, sino que empequeñeció los pies y aumentó de tamaño la cabeza, que hubiera resultado demasiado pequeña de haber seguido con rigor las leyes de la perspectiva.

El realismo fue en esta obra el gran recurso de Mantegna para despertar la emoción. Así, el llanto crispado de las figuras a la izquierda que parecen salidas de un cuadro flamenco, o las huellas de los clavos en las manos y los pies de Cristo provocarían el estremecimiento ante lo irremediable de la muerte de un Cristo todavía hombre.

11. El Parnaso. *Hacia 1497. Temple sobre tela. 160×192. París, Louvre.*

Esta obra fue la primera de las realizadas por Mantegna para decorar el *Studiolo* de Isabella d'Este. Las características de estos lugares de estudio y de reflexión en los cuales los príncipes se rodeaban de sus objetos, libros, pinturas, etc. más preciados, hizo de ellos recintos privilegiados a la hora de ser decorados.

El asesoramiento de humanistas para la elección de los temas más adecuados fue también costumbre, tal como hizo aquí la marquesa, asesorada por Paride Ceresara. Resumiendo el tema de la obra, sobre el que ya nos hemos extendido en el texto y que ha dado lugar a muy dispares interpretaciones, diríamos que es el de la unión de Marte y Venus, de la que nace una forma de amor —el Cupido que con su larga cerbatana apunta a los genitales de Vulcano— y sobre todo la Armonía, expresada a través de la danza de las nueve Musas al son de la música de Apolo, acompañadas también por Pegaso y por Mercurio, dios de la elocuencia, esa cualidad tan ligada al

pensamiento del humanismo. Desde un punto de vista formal, Mantegna utiliza la naturaleza dándole formas arquitectónicas, como en la montaña que se rompe sobre la cueva de Vulcano y que parece guardar en sus entrañas una columna y, sobre todo, en el arco rocoso que articula toda la composición. Sobre él, las figuras de Marte y Venus forman, junto con el grupo de las Musas una composición piramidal de clara tendencia clasicista, flanqueada por formas verticales a ambos lados.

El valor temático dado al grupo de Mercurio y Pegaso lo expresa quizá haciendo corresponder sus proporciones con las figuras de Venus y Marte, frente a la escala algo más pequeña del resto de los personajes. De nuevo en este equilibrio clásico Mantegna introduce sus paisajes de influencia flamenca y una minuciosidad descriptiva capaz de deslumbrarnos.

12. La introducción del culto de Cibeles en Roma. Detalles. *1505-1506. Temple sobre lienzo. 73,5×268. Londres. National Gallery.*

Para encargar esta obra a Mantegna, el cardenal Marco Cornaro hubo de pedir permiso a Francesco Gonzaga, ya que la situación del pintor en la corte de Mantua a la par que seguridad y fama conllevó la pérdida de la libertad en la decisión sobre los encargos que recibía. Es una de las pinturas monocromas —en una grisalla que crea la ilu-

sión del relieve antiguo sobre un fondo coloreado a imitación del mármol— que tanta fama le dieron.

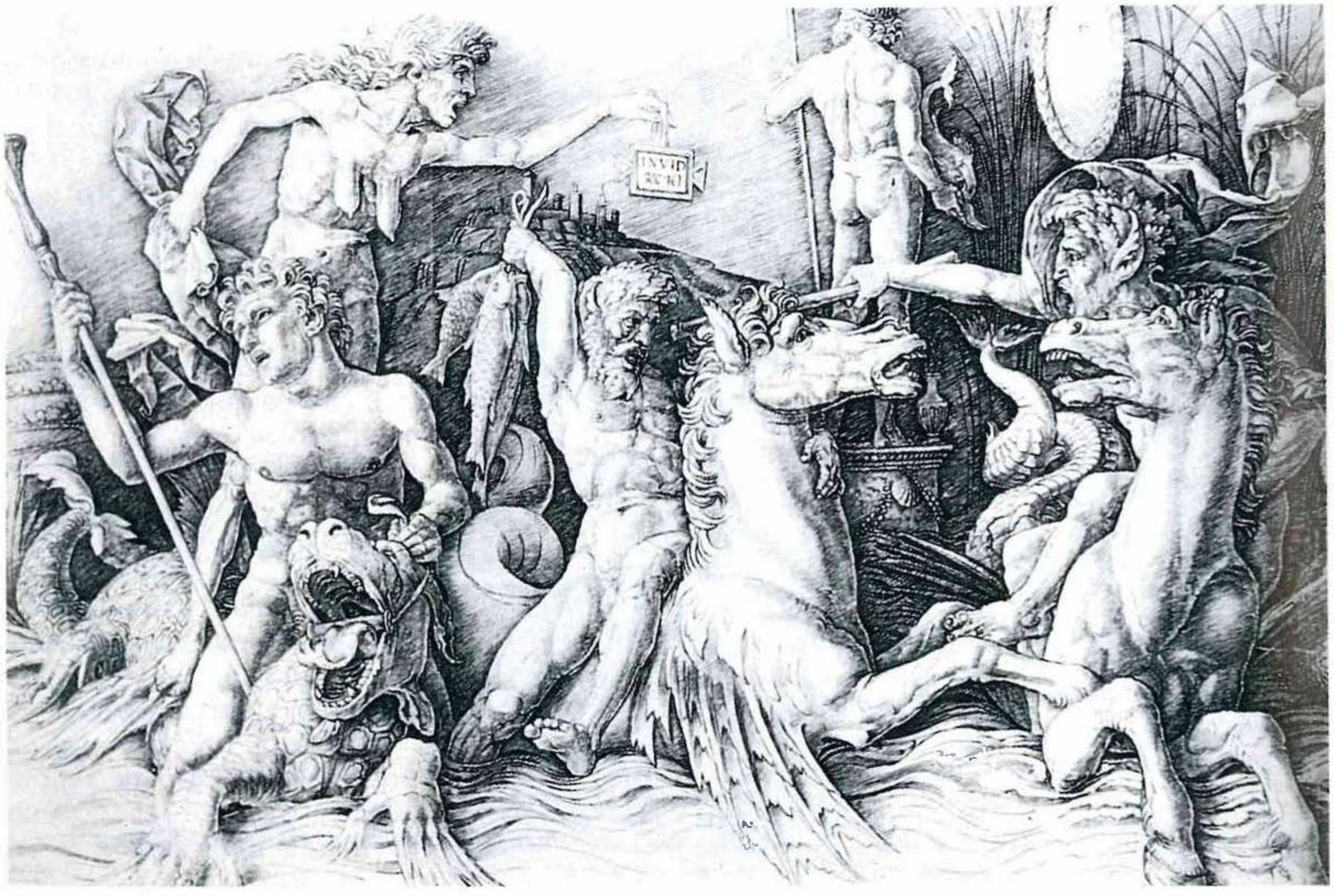
La familia Cornaro se consideraba descendiente de Publio Cornelio Escipión y de ahí la elección del tema. La forma antigua elegida para contar la historia refrendaba los ilustres orígenes de esta familia que consideraba antepasado suyo a aquel de los Escipiones que, durante las Guerras Púnicas, fue elegido por el Senado para recibir a la diosa Cibeles en Roma por ser el mejor ciudadano. Los porteadores llevan el busto de la diosa enmarcado entre las dos tumbas de miembros de la familia Escipión que aparecen al fondo, en las que las inscripciones —al igual que ocurría en otras obras de Mantegna— aclaran el significado.

La técnica de paños aplicada a las figuras y el movimiento que les imprime y que las hacen confluir en el centro —en la figura arrodillada identificada pero de dudosa interpretación sobre su papel en la historia— así como la idea de friso suponen una verdadera recreación de los relieves antiguos. A ello Mantegna ha aportado además ese hallazgo escenográfico que es el de colocar el punto de vista del espectador de manera que su visión sea de abajo a arriba, lo que ha hecho pensar que la obra se hizo para ser colocada en la parte superior de una estancia.

13. Batalla de los dioses marinos. *Hacia 1470. Grabado, buril y punta seca. 28,3 × 82,6. Chatsworth, colección Duque de Devonshire.*

Mantegna, junto con Pollaiolo, fueron los dos artífices a quien se atribuyó en Italia la invención del grabado en metal. Si bien no es suya la invención, sí fue Mantegna uno de los primeros en intuir las posibilidades que esta técnica abría para el artista y, consiguientemente, en utilizarlas. La fama de Mantegna debe mucho a los grabados que otros hicieron de su obra, pero el mismo maestro realizó algunos, como el que estamos contemplando.

La influencia de la escultura antigua se pone de manifiesto en esta obra como en tantas del artista, y el carácter dibujístico de su arte encuentra en el grabado un excelente medio manejado con maestría. Lightbown ha inter-



pretado la escena como una cierta parodia de un torneo, ese ejercicio caballeresco que nunca faltó en las fiestas cortesanas y que —sea ese el caso o se trate tan sólo de lo que el título indica— permite un estudio del movimiento del cuerpo humano en posiciones de extrema tensión. El estudio anatómico, aunque sea a través de esa escultura admirada del mundo antiguo, los escorzos y una composición que, pese a su aparente frenesí, mantiene un eje central flanqueado por las figuras laterales, hacen de esta obra una de las más cargadas de expresividad de Mantegna, a la vez que nos sugiere que el pintor en ella quiso experimentar formas más que contar historias.

14. Cristo sobre el sarcófago sostenido por dos ángeles. *Hacia 1500. Temple sobre tabla. 78 × 48. Copenhage. Statens Museum for Kunst.*

La capacidad de Mantegna para conmover al fiel a través de la imagen religiosa se fue perfeccionando con los años. En esta obra es el sufrimiento de Cristo, antes que las formas, el protagonista. Las marcas de la pasión y, sobre todo, la expresión de su rostro y la de los dos ángeles que le sostienen, que repiten en una misma mueca de dolor la boca entreabierta, son lo primero que requiere nuestra atención.

La composición es equilibrada, con un eje central marcado por el cuerpo de Cristo semidesnudo sobre un sarcófago en el que Mantegna vuelve a demostrar su cultura anticuaria y en el que estampa su firma con letras doradas.

Los dos ángeles alados funcionan casi como una pantalla —al modo de las que fueron frecuentes en las Vírgenes venecianas— entre este primer plano y el fondo. El patetismo de la obra se hace visible también en estos fondos.

A la izquierda de Cristo las tres cruces que recuerdan su sacrificio se recortan contra un cielo de luces cambiantes que al otro lado se convierte en dorado sobre las azules montañas. La influencia flamenca en el tratamiento del paisaje se pone una vez más de manifiesto. La ciudad de Jerusalén al fondo cercada de muros está descrita con el mismo detallismo que las pequeñas figuras que ocupan los planos intermedios.